IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON

PROF. DR. SIGM. FREUD

REDIGIERT VON DR. OTTO RANK U. DR. HANNS SACHS

Kunstpsychologisch-ästhetisches Heft

Alice Bálint ...... Die mexikanische Kriegshieroglyphe atl-tlachinolli

P. C. van der Wolk Der Tanz des Çiwa

A. van der Chijs .. Infantilismus in der Malerei

Sigm. Pfeifer ..... Musikpsychologische Probleme

G. H. Graber ...... Über Regression und Dreizahl

Aurel Kolnai ..... Gontscharows „Oblomow"

N. Ossipow .... Über Leo Tolstois Seelenleiden

E. Hitschmann ... Zum Tagträumen der Dichter

Bücherreferate

IX. BAND 1923 HEFT 4

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
WIEN VII, ANDREASGASSE 3

Alle für die Redaktion bestimmten Zuschriften und Sendungen sind zu richten an
Dr. OTTO RANK, Wien, I., Grünangergasse 3—5

★

Alle Zuschriften und Sendungen in Referat-Angelegenheiten an die
„Zentralstelle für psychoanalytische Literatur"
(Dr. TH. REIK), Wien, IX., Lackierergasse 1 a

★

Manuskripte sind vollständig druckfertig einzusenden

★

Die Autoren der Originalarbeiten erhalten
außer dem Honorar 10 Freiexemplare des betreffenden Imago-Heftes.
(Separatabzüge werden nicht angefertigt)

I M A G O

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

IX. BAND 1923 HEFT 4

DIE MEXIKANISCHE KRIEGSHIEROGLYPHE *ATL-TLACHINOLLI*[1]

Von ALICE BÁLINT (Berlin)

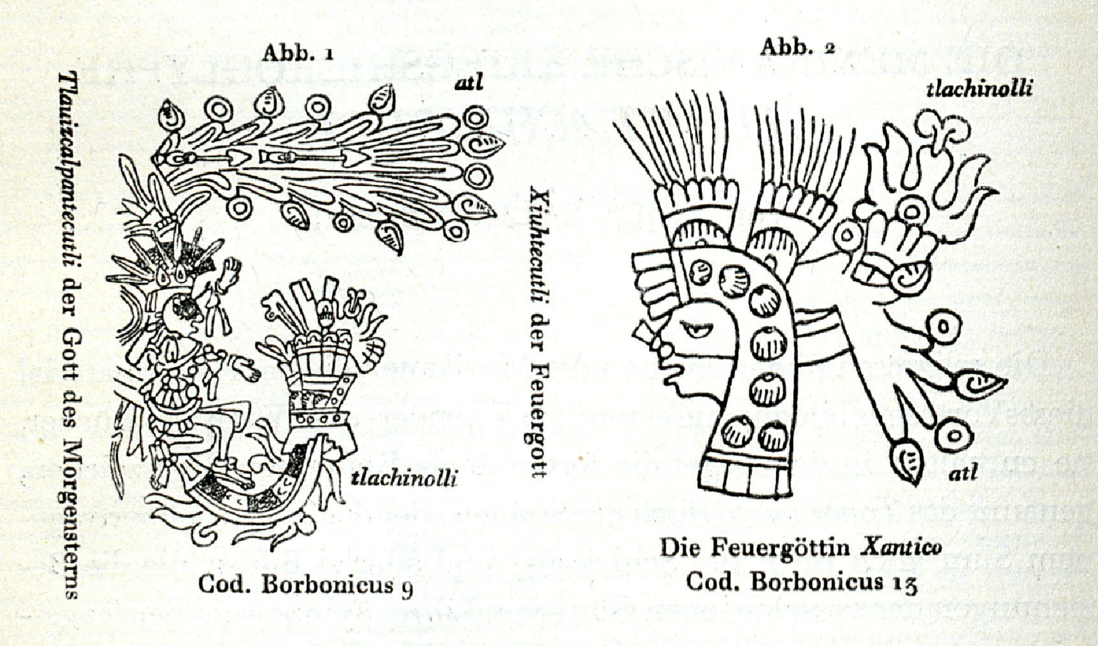
I

Die religiösen Bilderschriften der Mexikaner, die das Hauptmaterial dieses Vortrages bilden, sind eigentlich Kalender- und Wahrsage-Bücher, sie enthalten in der Regel die fortlaufende Reihe der Tageszeichen, genannt das *Tonalamatl*, Buch der Sonnen oder der Tage (in übertragenem Sinn auch Buch des Schicksals) und allerlei Bilder, die die Beziehungen der verschiedenen Götter und ihrer Symbole zu den Tageszeichen, Wochen und größeren Abschnitten des Jahres, sowie zu den Jahresfesten und den wichtigsten Gestirnen darstellen. Wortzeichen gibt es nicht, außer einigen Namenshieroglyphen. Das Verständnis der Bilderschriften wurde uns in erster Reihe durch die Aufzeichnungen des Pater B. de Sahagun ermöglicht, die in aztekischer Sprache, unmittelbar nach den Mitteilungen der Indianer niedergeschrieben und mit deren Zeichnungen versehen, eine einzig dastehende große Enzyklopädie der geschichtlichen und kulturellen Verhältnisse der Mexikaner sind. (Der Pater kam kurz nach der Eroberung, schon

1) Vortrag gehalten in der Berliner und Budapester Psychoanalytischen Vereinigung. Frühjahr 1923.

im Jahre 1529 nach Mexiko.) Einige Codices, die neben den Bildern erklärende Bemerkungen der Missionäre enthalten, bilden außerdem die wichtigsten Quellen, mit deren Hilfe Prof. Eduard Seler, der eigentliche Begründer der mexikanischen Altertumsforschung, eine fast vollständige Identifizierung der zahlreichen Gestalten und Symbole in den wichtigsten Codices durchgeführt hat.[1]

Das *atl-tlachinolli* genannte Zeichen ist die bildliche Darstellung eines Ausdrucks, mit dem in den mexikanischen Texten häufig der



Tlauizcalpantecutli der Gott des Morgensterns
Cod. Borbonicus 9

Xiuhtecutli der Feuergott

Die Feuergöttin *Xantico*
Cod. Borbonicus 13

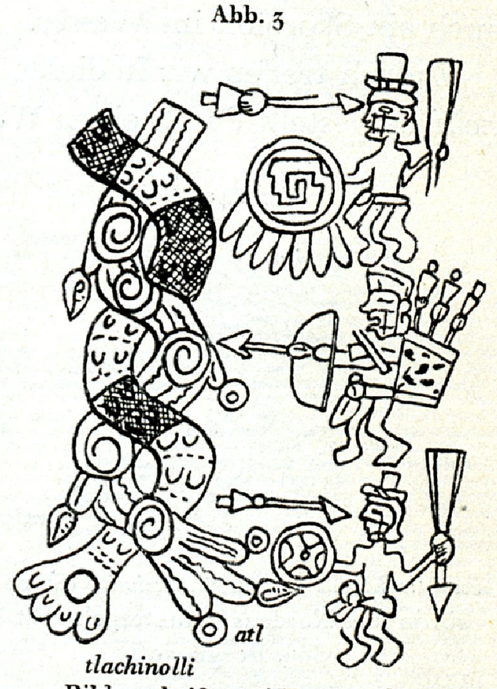
Krieg *(yaoyotl)* bezeichnet wird. *Atl-tlachinolli* übersetzt Seler mit Wasser *(atl)* und Verbranntes *(tlachinolli)*. In den Bilderschriften wird diese Phrase entsprechend durch einen Wasserstrom und etwas Ver-

1) Als Hauptquellen kommen in Betracht: Sahagun, Historia de las cosas de nueva España. — Duran, Historia de las Indias de Nueva España. — Mendieta, Historia Ecclesiastica Indiana. — Tezozomoc, Cronica Mexicana. — Historia de los Mexicanos por sus pinturas. Hgg. J. G. Ycazbalzeta, Nueva Coleccion. — Historia de los Reynos de Colhuacan y de Mexico. Hgg. W. Lehmann. Journ. d. l. Soc. d. Américanistes N. S. tome 11. — Cod. Telleriano Remensis, Cod. Vaticanus A., Cod. Borbonicus, Cod. Magliabecchiano, Tonalamatl der Aubinschen Sammlung, Cod. Borgia, Cod. Vaticanus B. (3773) usw., die dazugehörigen Kommentare von Prof. Ed. Seler. — Seler, Gesammelte Abhandlungen. — K. Th. Preuß, Eine Kriegshieroglyphe der Mex. Bilderhandschr. Z. f. Ethn. 1900. usw.

branntes oder Brennendes veranschaulicht. Was wir in den Bilderschriften als Darstellungen des *atl-tlachinolli* zu betrachten haben, wurde von Seler durch sorgfältige Studien festgestellt und die Bilder, die ich im folgenden kurz beschreibe, sind sämtlich seiner Arbeit über diese Kriegshieroglyphe entnommen.[1]

Die Formen des *atl-tlachinolli* sind in den einzelnen Bilderschriften recht verschieden. Der für das eigentliche Hochtal von Mexiko bezeichnendste Typus besteht aus einem Wasserstrom und einem Feuerstreifen, die sich in der Regel miteinander verschlingen, aber auch nebeneinander und in ganz seltenen Fällen getrennt voneinander vorkommen. Der Feuerstreifen *(tlachinolli)* wird meistens in dunkle und helle Felder geteilt, deren Fläche mit schwarzen Häkchen und Pünktchen erfüllt ist (in der nämlichen Weise wird in den Bilderschriften die Ackererde gezeichnet), am Ende des Feuerstreifens sind Feuerzungen, die auf den sorgtältiger gezeichneten Bildern die Form eines Schmetterlings annehmen. Den Wasserstreifen *(atl)* finden wir oft mit Pfeilen kombiniert. Die Farbe des *atl* ist blau, die des *tlachinolli* braun oder gelb. Diesen Typus zeigen die Bilder 1—3.

Abb. 3



Bilderschrift von Huamantla
(Humboldt-Handschriften)

In den Bilderschriften der sogenannten „Codex-Borgia-Gruppe" treffen wir sehr interessante Varianten des Zeichens *atl-tlachinolli*. Als neues Element tritt zunächst die aus kleinen gelben Schnörkeln bestehende Hieroglyphe des Exkrements *(cuitlatl)* auf. Solche Exkrementfiguren finden wir fast immer am Rand des Wasserstromes (Abb. 4a). Auf Blatt 69 des Cod. Borgia ist die Exkrement-

1) Seler, Ges. Abh. Bd. III. Die Pauke von Malinalco und das Zeichen *atl-tlachinolli*.

hieroglyphe in etwas größerer Form und mit Feuerzungen versehen auch neben dem *tlachinolli* angegeben.[1]

Die Ackererde-Zeichnung, die auf den Bildern der ersten Gruppe in der Regel das *tlachinolli* charakterisierte, fehlt hier. Der *tlachinolli*-Streifen besteht entweder aus Feuer und Rauchwolken, oder er wird einfach wie ein gelber Strom (ganz ähnlich dem Wasserstrom) gezeichnet (Abb. 4a). Auf manchen dieser Bilder schwimmt außer den Pfeilen auch ein Skorpion im Wasser.

Endlich treffen wir in diesen Bilderschriften das Zeichen *atl-tlachinolli* dargestellt durch einen Wasserstrom und ein brennendes Haus,

Abb. 4a



teoatl-tlachinolli von der *tzitzimitl* (Sterngöttin) des Nordens heruntergebracht
Cod. Borgia 50

Abb. 4b



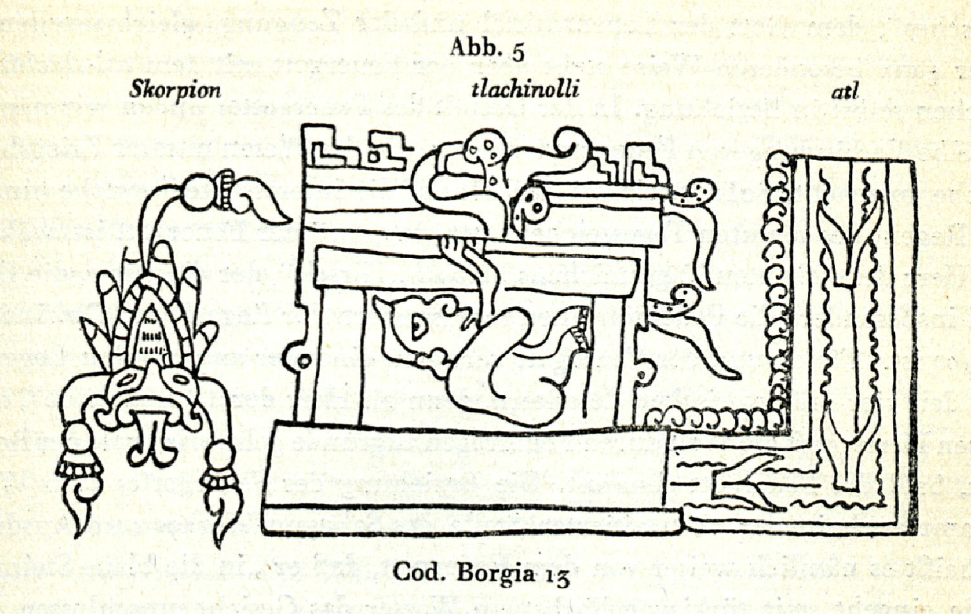
Brennendes Exkrement als Symbol des Feuergottes.
Cod. Bologna 1—8

in dem eine kleine menschliche Gestalt kauert. (Cod. Borgia 13 und Cod. Vat. 3773, 32; beide Bilder neben dem Feuergott als Regent des 9. Tageszeichens *atl*-Wasser). Neben dem Haus ist ein Wasserstrom, in dem Flammenzungen (Abb. 5) oder Rauchwolken, Schneckengehäuse und andere nicht näher definierbare Gebilde (Cod. Vat. 3773)

1) Seler führt in diesem Zusammenhang aus, daß in den Bilderschriften das Exkrement außer der ursprünglichen Bedeutung von Unrat und Sünde auch Feuer bezeichnen kann. Er gründet diese Ansicht auf ein reiches bildliches Material (brennendes Exkrement als Symbol des Feuergottes im Cod. Bologna, Exkrementzeichen an Schwanz- und Scherenende des Skorpions, der ein Feuertier ist; große Ähnlichkeit zwischen Feuerzungen und Exkrementhieroglyphe usw.), und als Ergebnis seiner Untersuchung stellt er fest, daß „das Exkrement, insbesondere das brennende geradezu und nichts als Feuer" bedeute (Seler Ges. Abh. Bd. III. 261—74).

schwimmen. Im Cod. Borgia 47 ist bei der *Tlaçolteotl* (Erdgöttin) des Ostens das *atl-tlachinolli* dargestellt, bestehend aus einem brennenden Haus, in dem ein Menschlein kauert, und einem Wasserbecken, in dem eine nackte weibliche Gestalt steht.

Abb. 5



Cod. Borgia 13

II

1. Die Götter, bei denen wir in der Regel das *atl-tlachinolli*-Zeichen antreffen, sind der Feuergott *Xiuhtecutli* „der Türkisherr" oder „blaue Herr", auch *Ixcoçauqui*, „der Gelbgesichtige" oder *Cueçaltzin* „die Flamme" genannt; die Feuergöttin *Xantico; Tlauizcalpantecutli* „der Herr im Hause des Hellwerdens", der Gott des Morgensterns, und *Tonatiuh*, der Sonnengott.

Alle diese Gestalten stehn in mehr oder weniger direkter Beziehung zum Kriege. Der Feuergott wird von dem Interpreten des Cod. Vat. A. „*avvocato della guerra*" genannt, seine Verbindung mit dem Kriege ergibt sich in der Hauptsache daraus, daß er der „alte Gott" *ueueteotl*, der „erste Mensch", der „erste Gestorbene" ist. Er repräsentiert die toten Ahnen, und die Mumienbündel der gefallenen Krieger werden mit Emblemen des Feuergottes ausgestattet. Sein Tier ist der rote Hund (eine Verkörperung des Blitzes. Seler, Ges. Abh. Bd. III 167, V 181—83), der die Toten in die Unterwelt hinabführt. In der mexikanischen Götterwelt gehört der Feuergott zu den unpersönlichen Gestalten. Es werden von ihm keine Geschichten erzählt, die von seinen Taten und Schicksalen berichten, er spielte aber eine große Rolle im täglichen Kultus und wurde in jedem

Hause in Gestalt des Herdfeuers verehrt. Von ihm, der „die Mutter, der Vater (d. h. der König) der Götter" genannt wurde, der „im Nabel der Erde wohnt" (Sahagun B. VI. cap. 17), erbaten die Mexikaner sich Reichtum und Wohlergehn, er ist auch einer der Götter, die mit der mexikanischen Königskrone dargestellt werden, und ist allem Anschein nach dem *Tonacatecutli*, dem „Herrn unsres Fleisches", dem Gott der Lebensmittel und der Zeugung, gleichzustellen. In einer ganz besonderen Weise steht aber der Feuergott mit dem *atl-tlachinolli*-Zeichen selbst in Beziehung. In der Gestalt des Feuergottes finden wir nämlich dieselbe Verbindung von Feuer und Wasser, die das Wesen unserer Kriegshieroglyphe ausmacht. Seler weist wiederholt auf die interessante Tatsache hin, daß der Regent des neunten Tageszeichens *atl* „Wasser" der Feuergott ist, während der Herr des siebenten Tageszeichens *maçatl* „Hirsch", der die Hitze, die Dürre und insbesondere die Feuergöttinnen repräsentiert, der Regen- und Gewittergott *Tlaloc* ist. *Tlaloc* und der Feuergott vertreten einander auch in den Legenden von den vier prähistorischen Zeitaltern, denn als Herr der „Regensonne", unter dessen Herrschaft die Welt durch Feuerregen zugrunde geht, wird bald der Regengott, bald der Feuergott genannt. Die Beziehung des Feuergottes zum Wasser kommt auch in der oben zitierten Stelle des Sahagun-Werkes zum Ausdruck, da heißt es nämlich weiter von dem Feuergott, daß er „in die blaue Steinpyramide eingeht, mit türkisvogelfarbenem Wasser das Gesicht umschlossen hat", und an entsprechender Stelle der spanischen Ausgabe: *„el padre de todos los dioses, que reside en el albergue de la agua, y entre las flores que son las paredes almenadas entre unas nubes de agua. . ."* Die *„paredes almenadas"*, die mit Zinnen besetzten Mauern, sind die Mauern des Herdes, der durch die Zinnen, die den Mexikanern Wolken bedeuteten, zu einem Nebel- oder Wolkenhaus gemacht wurde. Aus einer mit Zinnen besetzten Scheibe sehn wir im Cod. Borg. (37, 38) und im Cod. Nuttall (15, 17, 18, 19) den *Xiuhcouatl*, die „blaue Feuerschlange", das Tier und die Verkleidung des Feuergottes, hervorkommen. (Im Cod. Borg. werden diese Bilder insbesondere mit dem hundsköpfigen Blitzgott *Xolotl* in Zusammenhang gebracht.) Aus einer mit Zinnen besetzten Scheibe kommt auf einem Blatt des Cod. Nutt. das eben geborene Kind heraus. Seler weist nach (Cod. Borg. p. 38), daß diese Scheiben Abbildungen des Feuerherdes sind.

Aus all dem können wir folgern, daß der feuchte Ort, der „Nabel der Erde", in dem der Feuergott wohnt, die Vagina bedeutet, in die er als Penis (Feuerschlange, Blitz) hineinfährt, oder aus der er als das Kind, das neuentzündete Feuer, hervorkommt.[1]

1) Im Cod. Nutt. findet sich ein Bild, auf dem der Sonnengott mit einer Feuerschlange eine in einem großen Wassergefäß sitzende Göttin befruchtet. (Es ist dieselbe Göttin, deren

2. Die Feuergöttin *Xantico* ist zum Teil die weibliche Parallele des Feuergottes, und wurde hauptsächlich in *Xochimilco* verehrt. Ihr Name *Xantico* bedeutet „im Hause“ und ihr Tempel hieß *Tlillan* „der schwarze oder dunkle Ort“, er hatte keine Fenster und eine so kleine Türöffnung, daß der Priester auf allen Vieren hineinkriechen mußte. In diesem Tempel steht das Idol der Feuergöttin, welches von Duran als ein Ungeheuer mit offenem Maul und fletschenden Raubtierzähnen beschrieben wird. Ringsherum an den Wänden lehnen die Abbilder der kleinen Berg- und Regengötter (Duran, Hist. d. l. Ind. cap. XCI. p. 17). Wir treffen hier also wieder die Verbindung von Feuer und Wasser. Diese Göttin ist in erster Reihe die Verkörperung des fressenden Feuers, sie ist außerdem aber auch die Göttin des Capiscumpfeffers; dies ist ein rotes brennend-scharfes Gewürz, welches von den Mexikanern mit großer Vorliebe gebraucht wird. Das Fasten bestand in der Hauptsache darin, daß die Speisen ohne Capiscumpfeffer zubereitet werden mußten. Nach einer Legende die uns im Cod. Tel. Rem. erhalten ist, wird erzählt, daß *Xantico* die erste Fastenbrecherin gewesen sei, da sie vor dem Opfer (d. h. in der Fastenzeit) einen Fisch aß. (In der Hist. d. l. Reynos d. Colh. y de Mex. wird dasselbe von dem ersten Menschenpaar erzählt.)

Ich verweise hier auf Jones' Ausführungen[1] über die Bedeutung des Salzes und möchte die von ihm gefundene Deutung Salz = Sperma auf das mexikanische Lieblingsgewürz ausdehnen. Dadurch gewinnt das Verbot, während der Fasten (die außerdem immer mit der Enthaltung vom Geschlechtsverkehr verbunden sind) den Pfeffer zu gebrauchen, eine symbolische Bedeutung, die der des Fischessens analog ist.

Um aber auf die uns interessierende Wasser-Feuer-Beziehung zurückzukommen, will ich noch darauf hinweisen, daß das Salz sowohl wie der Pfeffer ein Gefühl des Brennens verursachen. Die Bedeutung des „brennenden Reizes“ ist uns aus der Analyse von Harnreizträumen bekannt.[2] Dem Urindrang liegt aber in der Regel der Wunsch

Kind auf demselben Blatt aus der mit Zinnen besetzten Scheibe hervorkommt.) Vgl. dazu auch die christliche Wasserweihe, H. Usener Kl. Schr. Bd. IV. p. 433: der Geistliche bekreuzt das Wasser, nimmt jetzt eine brennende Wachskerze und singt, während er sie ein wenig ins Wasser senkt . . . *Descendat in hanc plenitudinem fontis virtus spiritus tui et totam huius substantiam regenerandi fecundet effectu* . . . er wiederholt dies dreimal, die Kerze immer tiefer tauchend; zum drittenmal stößt er sie bis auf den Grund. (Den Hinweis auf diese Parallele verdanke ich Herrn Dr. G. Róheim.)

1) S. Jones, Die Bed. d. Jahres in Sitte u. Brauch (Imago, Bd. I, 4).

2) S. Rank, Die Symbolschichtung im Wecktraum und ihre Wiederkehr im mythischen Denken. Jahrbuch Bd. IV, 1912.

nach der geschlechtlichen Vereinigung (d. h. Entleerung) zugrunde. (Urinieren ist eine unreife Form der Pollution [Rank]). Das Verbot, den Capiscumpfeffer in der Fastenzeit zu gebrauchen, hat also wahrscheinlich den Zweck, eine Reizung der sexuellen Libido zu vermeiden.

Auf die Beziehung dieser Göttin zum Kriege werde ich an anderer Stelle noch zu sprechen kommen.

3. Der Gott des Morgensterns und der Sonnengott spielen eine wichtige Rolle in den Mythen, die von der Entstehung des Krieges, oder den Kämpfen zwischen den Göttern erzählen. Der Morgenstern ist in der Regel Widerpart der Sonne und wir können in ihm deutlich den gegen den Vater sich erhebenden Sohn erkennen. (S. Sonnenensage der Hist. d. l. Reyn. d. Colh. y d. Mex. und Mendieta, Lib. sec. cap. II.)

Es ist interessant, daß der Gott des Morgensterns in der Gestalt *Quetzalcouatls* den fügsamen Sohn darstellt, der als erster den Kultus des Urgötterpaares einführt, als erster zu ihnen betet und opfert und den Menschen die Kasteiungen und Blutentziehungen lehrt. Daß trotzdem eine Schuld auf ihm lastet, ersehen wir daraus, daß er, der als der gütige und gerechte Herrscher von *Tollan* gepriesen wird, am Ende seiner Herrschaft von allerlei Unheil heimgesucht, und von dem Dämon *Tezcatlipoca* aus dem Toltekenlande vertrieben und gezwungen wird, sich selbst zu verbrennen.

In der Sage von den vier prähistorischen Sonnen, wie sie in der Hist. d. l. Mexicanos p. s. pint. erzählt wird, zeigt sich, welcher Art diese Schuld ist. *Tezcatlipoca* war zuerst Sonne, wurde aber von *Quetzalcouatl* in das Wasser gestürzt, und verwandelte sich da in einen Jaguar. Aber am Ende ist er es wieder, der den *Quetzalcouatl,* der nach ihm Sonne wurde, seiner Herrschaft beraubt. Somit erscheint die Toltekensage als der zweite Teil der vollständigeren Sage von den prähistorischen Sonnen.[1] Daß es sich auch in der Toltekensage um einen Mord handelt, können wir auch daraus vermuten, daß ein unheilvolles Vorzeichen, das von *Tezcatlipoca* geschickt wird, das Erscheinen eines stinkenden Leichnams ist, der so schwer ist, daß er nicht fortgeschafft werden kann, und eine große Anzahl Menschen bei dem Versuche zugrunde gehn.[2]

Eine interessante Umwandlung erfährt die Gestalt des Morgensterns in einer Sage, die in der Hist. d. l. R. d. Colh. y Mex. enthalten ist: da erscheint der Morgen-

1) Der Vergleich wird noch unterstützt durch die Angabe, daß *Tezcatlipoca* als Zauberer in Tollan erschien, denn der Jaguar, in den er sich in der zweiten Sage verwandelt, ist die Gestalt, die die Zauberer nach dem mexikanischen Volksglauben annehmen.

2) Sahagun, Hist. general; Cod. Vat. A.

stern unter dem Namen *Ce Acatl* (= 1. Rohr) als Feldherr und Rächer des Vaters, ähnlich dem Erzengel Michael der christlichen Legende.

Ich will nicht weiter auf die ziemlich große Anzahl von Mythen eingehn, die alle den Kampf zwischen Vater und Sohn auf die verschiedenste Art verarbeiten. Bevor ich aber mit der Analyse des Zeichens *atl-tlachinolli* beginne, will ich noch eine Sage erwähnen, die insofern vollständiger ist, als sie auch den Grund des Kampfes angibt.

Im Cod. Tel. Rem. Fol. 18vo findet sich bei dem Bilde der Göttin *Itzpapalotl* und der Urheimat *Tamoanchan* folgende Aufzeichnung: *este lugar que se dize tamoancha y xuchitlycacan es el lugar donde fueron criados estos dioses que ellos tenian que casi es tanto como dezir el parayso terrenal y asi dizen que estando estos dioses en aquel lugar se desmandavan en cortar rosas y ramos de los arvoles y que por esto se enojo mucho el tonacatecutli y la muger tonacaciuatl y que los echo de aquel lugar*. . . Das ist: „dieser Ort, der *Tamoanchan* (Haus des Herabkommens) und *Xuchitlycacan* (wo die Blumen stehen) genannt wird, ist der Ort, wo diese Götter, die sie hatten, erschaffen wurden, das ist soviel wie das irdische Paradies, und so, sagen sie, versündigten sich diese Götter, daß sie, als sie sich da aufhielten, Rosen und Zweige von den Bäumen brachen und daß deshalb *Tonacatecutli* und die Frau *Tonacaciuatl* sich sehr erzürnten und sie von diesem Ort vertrieben. . ."

Blumenbrechen hat sowohl für die Mexikaner wie für die ihnen verwandten Cora-Indianer die Bedeutung „Geschlechtsverkehr mit einer Frau haben".[1]

Die Erzählung wird demnach von Dr. J. Löwenthal, der sich eingehend mit dieser Sage befaßt, folgendermaßen gedeutet: „In der Urheimat drangen die Söhne des Urelternpaares . . . den Eltern in das Gehege, und hatten Geschlechtsverkehr mit Frauen, deshalb wurden sie von den Eltern aus der Urheimat gejagt". Daß dieser Geschlechtsverkehr ein inzestuöser war, wird von demselben Autor in überzeugender Weise dargelegt.[2]

Fol. 5vo desselben Codex, finden wir die Bemerkung, daß von jenem Krieg im Himmel, auch der Krieg auf der Erde herkäme. In diesen Überlieferungen wird also der Ursprung des Krieges auf den Kampf der Söhne um den Koitus zurückgeführt.

1) Preuß, Cora p. LXIII; p. 165, Anm. 5

2) J. Loewenthal, Zur Mythol. d. jungen Helden. Ztschr. f. Ethnol. 1918.

III

Wenden wir uns nunmehr der Analyse der in Frage stehenden Kriegshieroglyphe zu, und versuchen wir die Vorstellungen zu erraten, die zu seiner speziellen Ausgestaltung vermutlich beigetragen haben.

Versuchen wir zunächst aus den Bildern selbst einen Sinn herauszuschälen. Wenn wir von der Variante mit dem brennenden Haus absehen, bleibt als Hauptcharakteristikum unserer Hieroglyphe, daß sie aus einem blauen und braunen, oder gelben Streifen besteht. Dieselbe Zustammenstellung finden wir auf den Bildern der Codices, auf denen eine Harn und Exkremente lassende Gestalt gezeichnet ist. Diese Bilder bedeuten nach den Kommentaren Selers je nach dem Zusammenhang, in dem sie auftreten, Krankheit und Tod, oder geschlechtliche Ausschweifung. Auffallend ist, daß der Urin in den Bilderschriften ausnahmslos blau, und auch sonst genau so wie das Wasser gezeichnet wird. Wir könnten sogar, zumal wenn wir noch die innige Verwandschaft, die in den Bilderschriften zwischen Feuer und Kot besteht, hinzu nehmen, auch in diesen Bildern Darstellungen des *atl-tlachinolli* vermuten.

Die Bilder die den Regengott *Tlaloc* darstellen, der Regen und Blitz auf die Erde herabkommen läßt, führen uns noch weiter in dieser Richtung. Der Regen als Harn irgendeiner Person ist eine so weitverbreitete Vorstellung und ist auch für Mexiko so leicht zu erweisen, daß ich darauf nicht näher einzugehen brauche.[1] Ungewöhnlicher ist es aber, daß der Blitz sehr häufig als Kotstange gezeichnet wird. „Im Codex Vat. 3773 (Blatt 23, 36, 44—46) finden sich sechs *Tlaloc*gestalten, um die herum von den Wolken bis zur Erde und auch in horizontaler Richtung lange Streifen verlaufen, die in bezug auf Form und Farbe, d. h. also in jeder Beziehung genau so aussehen, wie die langen *Cuitlatl*-(Exkrement-)streifen, die aus dem After der Sün-

1) So z. B. Cod. Borg. 28, wo der Regen aus den erhobenen Händen und aus dem Penis des Regengottes herabfließt; der aus dem Penis kommende Strom geht in den Mund einer über einem Erddrachen sitzenden Göttin. — Der Regen, als das befruchtende Element, bedeutet hier natürlich auch das Sperma.

der ausgehen. Manchmal kommen sie aus dem Munde *Tlaloc's*, einmal aus dem Rachen der Schlange, die *Tlaloc* in der Hand hält, und einmal (Cod. Vat. 3773. 36) umfaßt *Tlaloc* selbst einen kurzen Streifen. Das nächstliegende ist, diese Streifen für den Blitz zu erklären . . . Als Blitze sind diese *Cuitlatl*streifen auch von Seler erklärt worden."[1] Im Cod. Borg. Bl. 28 sind in dem Regenstrom der von den Händen des Regengottes herabströmt, brennende *cuitlatl* gezeichnet. In diesem Fall können Wasser (Regen) und Feuer (Blitz) mit Leichtigkeit als Urin und Kot gedeutet werden.

Von hier aus ist es nun kein großer Schritt, den ganzen *tlachinolli*-streifen als Kot und den Wasserstrom als Urinstrahl zu betrachten, und wir werden darin durch eine Reihe von Details noch bestärkt: es wird, wie ich schon bemerkt habe, kein Unterschied in der Zeichnung von Wasser und Urin gemacht; das Wort *atl* selbst ist unter anderem auch eine Bezeichnung für Urin. Auf dem ersten Bild sehen wir, daß der *tlachinolli*streifen die genaue Fortsetzung des hinteren Zipfels der Schambinde des Morgensterngottes bildet, und wir können annehmen, daß das *atl* nur aus Raummangel so hoch hinaufgeraten ist, und eigentlich bei dem vorderen Schambindenende seinen Platz hätte. Wenn wir uns die Zeichnung mit dieser kleinen Korrektur vorstellen, so ergibt sich zwanglos das Bild einer Harn und Exkremente lassenden Gestalt, wobei der Harn durch das *atl*, der Kot durch das *tlachinolli* dargestellt wird.[2] Das *atl-tlachinolli* als Kopfschmuck ist demnach als eine „Verschiebung von Unten nach Oben" zu betrachten. Die Ackererdezeichnung auf dem *tlachinolli*streifen und die den Wasserstrom verzierenden Exkrementfiguren, unterstützen ebenfalls diese Auffassung.

Damit sind wir aber bei unserem Problem erst angelangt. Wie ist dieses urethroanale Symbol zum Kriegssymbol geworden? Die nächst-

1) Preuß, Feuergötter, p. 219—20, Mitteil. d. anthr. Ges., Wien 1903, Bd. 33.

2) Für diejenigen, die mit dem Stil der mexikanischen Bilderschriften vertraut sind, wird diese Beweisführung noch dadurch unterstützt, daß wir nach der vorgeschlagenen Korrektur die für unsere Hieroglyphe charakteristische Verschlingung der beiden Elemente des Zeichens erhalten.

liegende Antwort ist, daß die Exkremente eben die primitivsten Waffen sind, dies wird uns sowohl durch die Kinderpsychologie wie durch Erzählungen und Gebräuche der primitiven Völker bestätigt.[1]

Ein interessanter Hinweis auf diesen Sachverhalt findet sich bei dem Wort *atl*. *Atl* wird in dem aztekisch-spanischen Vokabular des P. Molina mit Wasser, Urin, Krieg, Scheitel übersetzt. Von der Bedeutung des Wortes *atl* im Ausdruck *atl-tlachinolli* sagt Seler folgendes: „beiläufig bemerke ich, daß *atl* in dieser Phase natürlich nicht Wasser bedeuten kann. Nach Molina heißt *atl* = Wasser, Krieg, Scheitel (die Urinbedeutung wird von Seler außer acht gelassen) und für das abgeleitete Zeitwort *atilia* gibt dasselbe Wörterbuch die zwei Bedeutungen: ‚schmelzen, flüssigmachen' und ‚den Bogen spannen'.[2] Mir scheint demnach als Grundbedeutung von *atl*, ‚losgehen', ‚hervorbrechen', bzw. ‚herausgeschleudert werden', — angenommen werden zu müssen. Daraus werden sich die drei oben angegebenen Bedeutungen erklären lassen".[3] Ich glaube, man könnte die Urethralerotik kaum besser charakterisieren.

In den Bilderschriften begleitet manchmal je ein Wasserstrom zwei gegeneinander vorrückende Heere.[4] Dieser Wasserstrom bedeutet wahrscheinlich nicht sowohl den Krieg selbst, sondern einen der Hauptimpulse, die im Kampf eine Rolle spielen, eben das „Drauflosgehen", das Heranstürmen der Krieger. Dies entspricht auch der analytischen Auffassung nach der ein Hauptmerkmal der Urethralerotik gerade das „Losgehen" ist.

Beachten wir nun auch den Umstand, daß die zwei Elemente unserer Kriegshieroglyphe eine Einheit bilden, so erhebt sich die Frage, ob

1) In einer sehr hübschen Geschichte, die mein verehrter Lehrer Prof. Preuß bei den heutigen Mexicano aufgezeichnet hat, wird erzählt, daß ein Kind, welches von seiner Mutter bestraft wurde, wegläuft, dann als Gewitterwolke zurückkehrt und mit heftigem Regen und Blitz seine ganze Familie vernichtet. (Dasselbe bei den Cora, Preuß, uned.)

2) Dr. Abraham machte mich darauf aufmerksam, daß „den Bogen spannen" eine Bezeichnung für „urinieren" ist.

3) Seler ges. Abh. Bd. 2, p. 668 (Anmerkung).

4) Cod. Fernandez Leal fol. 6/7. Cod. Porfirio Diaz i/h. (In dem Wasserstrom schwimmen Speere.)

dieser innigen Vereinigung von Urin und Kot nicht noch ein weiterer Sinn zugrunde liegt. Die Genitaltheorie, die Dr. S. Ferenczi am Berliner Int. Psychoan. Kongreß (Sept. 1922) vorgetragen hat, ermöglicht es uns noch einen Schritt weiter zu tun. Diese Theorie besagt unter anderem, daß die Vorgänge bei dem Geschlechtsakt aus dem Ineinandergreifen urethraler und analer Triebregungen erklärt werden können. Durch die „Amphimixis" der beiden Partialtriebe ist der eigenartige Ablauf des Begattungsaktes bedingt. Die Ejakulation ist der Sieg des Urethralen gegenüber dem Analen.

Daß das Kriegführen (wie wohl jede menschliche Tätigkeit) für das Unbewußte Koitusäquivalent ist, wird uns auch durch mexikanische Kriegsgebräuche und Kriegsdarstellungen nahegelegt. Die mexikanischen Könige zogen in der Tracht des Erd- und Fruchtbarkeitsgottes *Xipe-Totec* in den Krieg und trugen in der Hand das Rasselbrett *xicauaztli* (= womit etwas kräftig [d. h. fruchtbar] gemacht wird).[1] Nach einigen Mythen wird der Krieg geradezu der Bestellung des Ackers gleichgesetzt.[2] Scheinkämpfe, die eigentlich den Geschlechtsakt symbolisieren, spielen eine große Rolle an den Festen der Erdgöttin.[3]

In den bildlichen Darstellungen wird der Feind in der Regel durch die Hieroglyphe der feindlichen Stadt dargestellt. Diese Städtehieroglyphen bestehen aus einem Berg, über dem der Name der Stadt angegeben ist. Der Berg selbst hat einen großen Rachen und wo er von dem Speer des Kriegers getroffen wird, fließt in zahlreichen Bildern Wasser und Blut aus der Wunde, oder auch nur Wasser aus dem Bergrachen heraus. Stadt und Berg sind allbekannte weibliche Symbole[4] und der Krieg gegen die Stadt, ist ein sadistisch aufgefaßter Koitus. In einem Liede an den Kriegsgott *Uitzilopochtli* wird das *teoatl-tlachinolli* d. h. der Krieg, dem Feuerreibzeug gleichgesetzt.[5] Das Feuer-

1) Seler ges. Abh. Bd. 2, p. 294—96.

2) Thévet: Hist. du mechique. Chap. VII, p. 30—31.

3) Seler: Cod. Borg. Bd. I., p. 165.

4) S. Rank: „Um Städte werben" in Psychoanal. Beitr. zur Mythenforschung und Jung: Wandlungen und Symbole der Libido, Jahrbuch f. Psychoanalyse, 1912.

5) Sahagun, cap. 1. Seler, Aubin Tonalamatl p. 77.

reibzeug ist bekanntlich eines der allgemeinsten Symbole der geschlechtlichen Vereinigung. — Den urethroanalen Elementen in unserer Kriegshieroglyphe käme demnach eine doppelte Bedeutung zu, sie weisen einerseits auf diejenigen Partialtriebe hin, mit denen der Sadismus in erster Reihe vergesellschaftet ist, und veranschaulichen andererseits die genitale Libido im Sinne der Amphimixis-Theorie. Endlich ist es als eine interessante Analogie zu verzeichnen, daß wir die beiden Faktoren, aus deren Kampf nach Ferenczi die Genitalität entstanden ist, als Elemente eines Kriegssymbols antreffen.

IV

Die so erhaltene Deutung des Symbols ist nun sicher nicht vollständig, eine ganze Reihe von Einzelheiten, die Mannigfaltigkeit in der Darstellungsform, seine Rolle in der Religion und Mythologie sind noch unerklärt. Um den ganzen Sinn unseres Symbols herausschälen zu können, müssen wir es im Rahmen der religiösen und mythischen Anschauungen der Mexikaner über Krieg und Kriegertod betrachten.

Es ist bekannt, daß für den primitiven Menschen das Töten des Feindes, sogar der wilden Tiere, mit starkem Schuldgefühl und entsprechenden Sühnezeremonien verbunden ist; bei den Mexikanern finden wir einen, allerdings nicht sehr geglückten, Modus die so entstandene Angst zu binden. Im alten Mexiko wurde das Kriegführen zur wichtigsten religiösen Tat erhoben. In den Mythen wird erzählt, daß die Menschen noch vor der Geburt der Sonne eigens dazu erschaffen wurden, um Krieg zu führen, und die Sonne mit ihrem Blut und ihrem Herzen zu ernähren.[1] Der Krieger ist also Speise des Gottes, Kriegertod ist Opfertod und umgekehrt wurde der Tod auf dem Opferstein dem Tod auf dem Schlachtfelde gleichgestellt. Am zweiten Jahresfest, das mit diesen Vorstellungen in der engsten Verbindung steht, kämpfte man mit dem zu opfernden Kriegsgefangenen, bevor er getötet und nachher gegessen wurde.[2]

1) Historia de los Mexicanos por sus pinturas Cap. VI, Cap. VIII.
2) Seler: Die 18 Jahresfeste d. Mexik. Veröffentl. d. k. Mus. f. Völkerk. Bd. VI.

Wir sehn in diesen Vorstellungen das Moment des Essens sehr stark hervortreten, der Tod im Kriege ist ein Gegessenwerden durch die Sonne, der Opfertod desgleichen, und am zweiten Jahresfest wurden die geopferten Krieger auch wirklich gegessen.

Dieselben Mythen enthalten aber noch eine seltsame Angabe, es wird nämlich erzählt, daß „*Xochiquetzal*, erste Frau des Sohnes des ersten Menschen, im Kriege starb und sie war die erste, die im Kriege gestorben ist und die Tapferste unter allen die da starben.“[1]

Als das erste Opfer des Kriegs wird auch die Göttin *Ciuacoatl Quilaztli* genannt, von der weiterhin noch die Rede sein wird.

Diese mit großer Regelmäßigkeit in allen Überlieferungen wiederkehrende Vorstellung wird von Seler mit der den Mexikanern eigentümlichen Auffassung der Weiblichkeit in Beziehung gebracht. Die Frau, insbesondere die Gebärende, war für die Mexikaner die Kriegerin, und in den Bilderschriften werden die Muttergottheiten fast immer mit dem Schmuck und der Rüstung der Krieger dargestellt. „. . . das Gebären eines Kindes durch eine Frau wurde dem Erbeuten eines Gefangenen durch den Krieger verglichen. Wenn die Geburt glücklich zustande gekommen ist, so stößt die Hebamme einen Kriegsruf aus — ‚und damit will die Hebamme sagen, daß die Patientin in tapferer Weise den Sieg davongetragen hat, und daß sie ein Kind gefangen hat‘ (Sahagun; Cap. 36) — und wenn eine Frau bei der Geburt starb, so nannte man sie *mociuaquetzqui*, . . . d. h. ‚Krieger in der Gestalt einer Frau‘, oder *‚muger valerosa‘*, wie das von den spanischen Schriftstellern immer übersetzt wird. . . . die Frau, die im Kindbett gestorben ist, ist der Krieger, der in die Hände der Feinde gefallen und auf dem Opferstein geschlachtet worden ist.“ (Seler, Cod. Vat. 3773, p. 251.) In den Leichenreden wird sie daher folgendermaßen angeredet: „Du dunkle Schmuckfeder, mein jüngstes Kind, du Kriegerin, du Feine . . . du hast gearbeitet, du hast dich gemüht, ein mühseliges Los ist auf dich gefallen, du hast dich gesellt deiner Mutter, der Fürstin, der Kriegerin, der *Ciuacouatl*, der *Quilaztli*, du

1) Hist. d. l. Mex. Cap. VI, p. 235.

hast den Schild, den Schild der Göttin ergriffen, hast an ihn deine Kraft gesetzt, den deine Mutter, die Fürstin, in deine Hand gelegt hat: . . . erhebe dich, steh auf, mach dich bereit, geh nach dem guten Orte in das Haus deiner Mutter, deines Vaters, der Sonne . . . "[1] Und die Verwandten der Toten freuten sich, denn die Seele der im Kindbette gestorbenen Frauen wurde, wie die Seelen der toten Krieger, zu einem göttlichen Wesen (*Ciuateotl*). Ihr Tod war ehrenvoll, denn es hieß, die Sonne hätte sie wegen ihrer außerordentlichen Tapferkeit zu sich genommen. Außer diesen freundlichen und verherrlichenden Zügen werden diese zu Göttinnen gewordenen Frauen aber auch mit unheilvollen und schreckenerregenden Eigenschaften ausgestattet.

Interessant ist der Gegensatz, der zwischen ihnen und den männlichen Toten, den Seelen der gefallenen und geopferten Krieger besteht. Die toten Krieger wohnten im Osten und begleiteten die Sonne bis zum Zenith, in der Mittagszeit kamen sie als bunte Vögel und Schmetterlinge zur Erde herab, um den Honig der Blumen zu saugen. (Sahagun.) „Es sind unschuldige, harmlose Wesen, Abbilder der Leben und Wärme spendenden Sonne, denen man mit Freude begegnete und die man mit Rücksicht darauf, daß sie Verkörperungen der Seelen geliebter Toten sein könnten, mit dem Blasrohre verschonte."

Das Reich der Frauen lag im Westen, ihnen wurde die Sonne am Mittag übergeben und sie geleiteten sie in die Unterwelt. Und „. . . wenn sie die Sonne den Bewohnern des Totenlandes übergeben hatten, so zerstreuen sie sich auch, und kommen zur Erde herunter . . . erscheinen in der falschen Gestalt von Schreckgestalten und Gespenstern . . ." (Sahagun.) „Die *Ciuapipiltin* waren auch die Dämonen, die zur Unzucht, zum Ehebruch, zur Sünde verführten. Von den Tagen, an denen sie mächtig waren, wo sie zur Erde herabkamen, gibt der Berichterstatter an, daß sie ‚*suciedades y torpezas*' hervorriefen." An solchen Tagen ließ man die Kinder nicht aus dem Hause, denn

1) Zit. aus Sahagun, Mscr. 6, Cap. 29, bei Seler Cod. Borg., Bd. 11, p. 37.

man befürchtete, daß die unheimlichen Frauen sie mit Epilepsie schlagen werden.[1]

Die eigentlich einheimische Form der Erdgöttin im Hochtale von Mexiko (die *Ciuacoatl*) ist zugleich die Hauptrepräsentantin der *Ciuapipiltin* der „Seelen der im Kindbett gestorbenen Frauen". *Ciuacoatl* bedeutet „Schlangenfrau" und Mendieta erzählt von ihr, daß sie bald die Gestalt einer Schlange annähme, bald als eine schöne Frau auf dem Markte erscheint, um die Jünglinge zu verführen und sie nachher zu töten.

Sie wird auch Adlerfrau (*Quauhciuatl*) oder Kriegerin (*Yaociuatl*) genannt, die Krieger erflehen von ihr den Sieg, und wenn man ihre Stimme in der Nacht aus den Lüften vernahm, so bedeutete das Krieg. Diese Göttin brauchte jeden achten Tag einen Kriegsgefangenen, um ihren Hunger zu stillen, blieb dies für eine längere Zeit aus, so kamen ihre Priester zum König und ermahnten ihn, dafür Sorge zu tragen, daß durch einen Krieg die nötigen Opfer herbeigeschafft werden. — (Duran, Cap. XCI, p. 176.) Ihren Hunger tut die Göttin dadurch kund, daß sie eine Kindertrage mit einem Steinmesser auf dem Markte läßt; ihr Hunger bedeutet also den Wunsch nach dem Penis, d. h. dem Koitus, und dem Kind. Das gemeinsame Symbol beider Wünsche ist das Steinmesser.

Sie ist aber auch, wie schon erwähnt, das erste Opfer des Krieges. In der Hist. d. l. Mex. por sus pinturas, erscheint sie in Hirschgestalt, und wird von dem Kriegsgott *Camaxtli* besiegt, der dann mit ihr als Rückendevise (oder in ihrer Haut?) seine weiteren Siege erficht. Die Hirschgestalt, sowie der Name *Quilaztli*, bringen diese Göttin mit den Feuergöttinnen insbesondere mit der *Xantico* in Beziehung.[2]

Als die Seele einer im Kindbett gestorbenen Frau erscheint die *Xantico* im Cod. Tel. Rem., hier wird sie nämlich mit dem Kopfschmuck der Krieger und dem *maxtlatl*, der Schambinde der Männer, ausgestattet. Die Schambinde der Männer gehört in der Regel zur Aus-

1) Seler, Cod. Borg., Bd. 11, p. 89, 90.
2) Seler, Ges. Abh., Bd. II, p. 1052.

stattung der *Ciuateteo*, auf diese Weise werden sie auf zahlreichen Abbildungen dargestellt.

Die Erdgöttin ist aber nicht nur die erste im Kriege Gestorbene, sondern nach der Angabe der Anales de Quauhtitlan auch die erste, die im Kriege Gefangene gemacht hat und das Opfern der Kriegsgefangenen einführte, um mit ihnen die Erde zu begatten. Es würde uns zu weit führen, auf alle die Sagen einzugehn, die von den Kämpfen der Erdgöttin berichten; daß dieser Kampf das Gebären bedeutet, wird von Seler wiederholt hervorgehoben, es bedeutet aber auch den Koitus (S. den Kampf *Mixcoatls* mit der *Chimalman*, Hist. d. l. Reyn. d. Colh. y Mex.). Und das Erbeuten des Gefangenen mag wohl ursprünglich die Empfängnis, das Einschließen des Kindes in den Mutterleib bedeuten.

Der Gleichstellung der gebärenden Frau mit dem Krieger entspricht umgekehrt die Gleichsetzung des Kriegers, der einen Gefangenen gemacht hat, mit der Frau, die ein Kind zur Welt brachte. Der Gefangene wurde als der Sohn des Fängers betrachtet, und nachdem man ihn geopfert hat, wie ein Kind von der ganzen Familie betrauert.[1]

Die *tlamanimé*, die „Fänger", trugen bei der einmaligen öffentlichen Zeremonie, wo sie vor allen als Krieger, die allein und ohne Mithilfe anderer einen Gefangenen gemacht haben, anerkannt wurden, die Bemalung der Göttin *Ciuacoatl Quilaztli*.[2]

V

In den Bilderschriften wird noch eine andere weibliche Gottheit mit dem Kriegertod in Verbindung gebracht. Als Regentin der fünften Woche wird in den Codices *Chalchiutlicue* = „die mit dem grünen (Edelstein) Gewand", die Göttin des fließenden Wassers abgebildet.

Diese Bilder zeigen die Göttin in der Regel auf einem Stuhle sitzend, unter dem ein starker Wasserstrom hervorbricht.[3] Im Cod. Tel. Rem. ist die *Chalchiutl-*

1) Seler, Die 18 Jahresfeste . . . *Tlacaxipeualiztli*.

2) Seler, Ges. Abh., Bd. I, p. 233—234.

3) Im Cod. Vat. 3773, 53 steht am Ende des Wasserstromes ein Mann mit einem Speerbündel — „eine Figur, die vielleicht das Schießende, die schnelle Bewegung des Wassers veranschaulichen soll." Seler, Cod. Vat. 3773, p. 253.

icue stehend dargestellt und der Wasserstrom kommt unter ihrem Gewand hervor. In dem Wasserstrom schwimmt ein Mann, eine Frau und eine Edelsteinkette (statt des letzteren wird auch ein Koffer mit Edelsteinen oder der Kopfputz der Erdgöttin [Cod. Borbonicus] gezeichnet). Außerdem wird auf diesen Blättern fast immer die Göttin des Unrats in irgendeiner Weise angegeben. Dank den Aufzeichnungen im Cod Tel. Rem. kennen wir die genaue Bezeichnung der einzelnen Elemente dieser Bilder. Der Wasserstrom heißt *atocoua* „alles wird vom Wasser fortgerissen",[1] der Mann im Wasser bedeutet „Tod im Kriege", die Frau „Verkauf in die Sklaverei" d. h. Armut, die Edelsteine wiederum „Armut". Edelsteinkette oder Edelstein ist außerdem eine im alten Mexiko übliche Bezeichnung des Kindes.[2]

Die Edelsteine haben aber auf diesen Bildern auch eine ziemlich deutliche Beziehung zum Kot (weggeschwemmt werden durch das Wasser, Armut), in einem Fall werden sie ja auch direkt durch die Embleme der Erdgöttin, die zugleich Göttin des Unrats ist, ersetzt. Die Beziehung zum Kot wird vermutlich für alle vom Wasser fortgerissenen Gestalten von Bedeutung sein, da ja alle in der gleichen Weise behandelt werden.

Das ganze Bild mutet wie eine Geburtsdarstellung an,[3] aber die Namen der einzelnen Elemente weisen auf Tod und Armut und auch die Bezeichnung des Wasserstromes hat etwas durchaus feindseliges an sich. Eine interessante Analogie zu diesen Darstellungen finden wir in einem, von Dr. Abraham mitgeteilten, urethralerotischen Traum: die Träumerin sitzt in einem Korbstuhl unmittelbar auf dem Wasser eines großen Sees, in dem viele Menschen teils schwimmen, teils in Booten fahren. Es entsteht ein Windstoß, die Leute werden

1) Seler, Aubin Tonalamatl.

2) Seler, Cod. Borg. p. 240 von dem Kind wird gesagt „du bist gegossen, durchbohrt, geschliffen, wie eine goldene Perle." Zit. aus Olmos Gram. Ed. R. Simeon p. 212. S. auch Seler, Cod. Vat. 3773, p. 250.

3) Das Radikal *chal* bedeutet Mund, Schlund „Öffnung" ... *chalchiuitl* = der „grüne Edelstein" ist eigentlich „der (Stein), in dem eine Öffnung gemacht ist", „der durchbohrte (Stein)" ... Seler, Ges. Abh., Bd. 111, p. 46. Der *chalchiuitl* wird manchmal auch mit einem Rachen gezeichnet. (Kreichgauer, Die Klapptore ... Anthropos, Bd. XII, XIII, 272.) Der „durchbohrte Stein" gemahnt uns an die Vagina, wenn also der Wasserstrom unter dem Gewand aus *chalchiuitl* herausströmt, so mag damit angedeutet sein, daß es eben aus der Vagina hervorbricht. *Chalchiuitl ahpazco* = „in der grünen Edelsteinschale" wird auch die Höhle genannt, aus der n. d. *Lienzo de Jucutacato* die Geschlechter der Menschen hervorkommen. (Seler = p. 44.)

von den Wellen fortgerissen und alle finden ihren Tod im Wasser. Der uns interessierende Teil der Deutung ergibt, daß das Wasser Urin, der Wind den Flatus bedeutet. „... Blasen und Darmfunktion sind hier in den ausschließlichen Dienst des Sadismus gestellt, Urin und Flatus treten als Werkzeuge des Sadismus auf."[1]

Wir sehen also sowohl im Bilde wie im Traume das Wasser als ein vom Weibe regiertes, mächtiges und todbringendes Element. Auf dem Bild kommt die lebenspendende Bedeutung des Wassers auch zur Geltung, und zwar im Kindsymbol, die Kot- und Todessymbolik ist jedoch vorherrschend; es scheint eine Verdichtung des feindseligen Urins und des Geburtswassers zu sein.

Wie kommt nun der tote Krieger in dieses Wasser?

Die Leiche auf dem Bild wird offenbar dem Kot gleichgesetzt. Dr. G. Róheim zeigte in seinen Vorträgen über die Australier (in der Berliner Psa. Vereinig., Okt. 1922), daß diese Gleichsetzung dadurch zustande kommt, daß ursprünglich die Toten gegessen wurden. In unserem Falle wird gerade die Leiche eines Kriegers mit Kot identifiziert und das stimmt gut zu der Tatsache, daß in Mexiko das Aufessen der Toten speziell mit der Kriegerleiche verbunden war, denn die Gefallenen wurden als die Speise der Sonne betrachtet und die Gefangenen und am zweiten Jahresfest geopferten Krieger wurden gegessen.[2]

Das Bild enthält aber auch die Gleichsetzung von Leiche und Kind. Dies können wir uns leicht auf dem Umweg über die bekannte Gleichung Kind-Kot erklären, wobei noch besonders hervorzuheben ist, daß diese Gleichung mit der infantilen Sexualtheorie der oralen Empfängnis in enger Beziehung steht. Leiche und Kind sind also beide etwas Gegessenes, daher — Kot.

1) Abraham, Klinische Beiträge, p. 288—289.

2) Eine allgemeine Menschenfresserei ist nur an diesem Feste bekannt, doch wurde diese Sitte von den Priestern in weit ausgedehnterem Maße geübt. Duran (Hist. d. l. Ind. ... cap. XCL) gibt an, daß die Göttin *Ciuacouatl Quilaztli* alle acht Tage einen Gefangenen brauchte, um ihren Hunger zu stillen, und dieser wurde in Vertretung der Göttin von ihren Priestern gegessen.

Eine andere Determinierung der Gleichsetzung von Leiche und Kind ergibt sich aus der primitiven, bei Kindern so oft beobachteten Form des Todeswunsches: „Der Storch soll es wieder mitnehmen", d. h. „Du sollst zurückgehn, woher du gekommen bist". Ein Töten, das eigentlich die Rückgängigmachung der Geburt ist, finden wir häufig in den Mythen Nord-West-Amerikas. Meistens werden Knaben durch irgendeine Vatergestalt in den Mutterleib zurückbefördert.[1] Eine seltsame Konsequenz dieser Todesvorstellung ist, daß sie das Töten eigentlich unmöglich macht. In einer kalifornischen Indianergeschichte wird z. B. erzählt, daß der Coyote den Kolibri töten wollte. Erst erschlägt er ihn, doch der Vogel lebt wieder auf, da wirft er ihn ins Feuer, der Kolibri kommt jedoch aus der Asche unversehrt wieder hervor. Nun fragt der Coyote die Leute: „was in aller Welt soll ich mit ihm machen?" — und die sagen ihm: „Du mußt ihn eben aufessen!" Er verschluckt nun den Kolibri, doch da dieser ihn im Darm zwickt, muß er ihn durch den After herauslassen, und so kommt der Vogel wohlbehalten wieder zum Vorschein.[2]

Wir sehen in dieser kleinen Geschichte das Aufessen als die höchste Stufe der Vernichtung, und gerade dabei kommt die Auferstehung am prägnantesten zum Ausdruck, — erstens weil das „in den Mund hinein und durch den After heraus" ein wohlbekanntes Nacheinander ist, und zweitens weil nach der überall verbreiteten oralen Befruchtungstheorie auch das Gegessenwerden die Bedeutung einer Rückkehr in den Mutterleib haben kann.[3]

1) In einer Flutsage aus Nord-West-Amerika werden z. B. die Kinder in einem verpichten Kanu aus der Flut gerettet. (Boas, Journ. Amer. Folk-Lore IX, p. 262). In einer anderen Sage aus derselben Gegend tötet der eifersüchtige Onkel seine Neffen auf die Weise, daß er sie in ein halbfertiges Kanu einschließt. (Erman, Ethnogr. Wahrnehmungen . . . Zeitschr. f. Ethnol., II, 1870.)

2) Kroeber, Myths of South-Centr. Kalifornia, p. 201.

3) Dr. Róheim machte mich in einem Gespräch darauf aufmerksam, daß die Gleichsetzung von Leiche und Kind noch eine dritte Quelle hat, die Vorstellung nämlich, daß die Kinder eigentlich die Reinkarnation der Vorfahren sind. Dieser Glaube kann auch für Mexiko belegt werden. Nach den meisten Überlieferungen werden die Menschen aus der Asche oder einem Knochen der Toten erschaffen. (Mendieta, Hist. Eccl. Ind. Lib. sec., cap. 11, Hystoria de los Reynos de Colhuacan y de Mexico, usw.)

Wenn wir demnach den toten Krieger zusammen mit Kind und Kot im Wasser schwimmen sehen, erklärt sich die Todesbedeutung dieses Wassers geradezu aus seiner Mutterleibsbedeutung.[1]

Unser Bild scheint also zu sagen, der Krieger wurde getötet, d. h. er wurde gegessen, ist in den Mutterleib zurückgekehrt, ist zum ungeborenen Kind geworden.

Wollen wir nun all dies auf das *atl-tlachinolli* anwenden, so können wir vermuten, daß der *tlachinolli*-Streifen, den wir schon als Kotsymbol erkannten, gleichzeitig auch Leiche und Kind bedeutet, während das *atl* im Einklang mit dem, was wir über die verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes erfahren haben, im wesentlichen dieselbe Rolle spielt, wie der *atocua* genannte Wasserstrom.

Eine sehr interessante Form des *atl-tlachinolli* läßt eine solche Anwendung der bei dem Bild der Wassergöttin gefundenen Ergebnisse auf unser Problem noch besonders berechtigt erscheinen. Sie findet sich auf einem von Seler beschriebenen steinernen Trinkgefäß, auf dem eine Göttin dargestellt ist, zwischen deren Beinen das *atl-tlachinolli* in zwei mächtigen Strömen hervorkommt. Seler selbst verweist auf die Ähnlichkeit dieses Reliefbildes mit der jetzt behandelten Darstellung der Wassergöttin. — Da sich aber dieses Reliefbild auf einem *Pulque*gefäß befindet, liegt die Vermutung nahe, daß das *atl-tlachinolli* mit dem *Pulque*, dem berauschenden Getränk der Mexikaner, irgendwie in Verbindung gebracht wurde. — Der *Pulque* steht insbesondere mit der Geschlechtlichkeit in Beziehung, sein unerlaubter Genuß ist Sünde, doch gibt es Fruchtbarkeitszeremonien, wo eine allgemeine Trunkenheit sogar der Kinder zum Kultus gehört. (Preuß, Phallische Fruchtbarkeitsdämonen.) Die Bedeutung des mexikanischen *Pulque* entspricht dem des *nawá* der benachbarten Cora-Indianer, der auch direkt als *wáwiri* d. h. „Lebenswasser" bezeichnet wird. (Preuß, Rel. d. Cora p. XXXVI. p. 24.) Dieses „Lebenswasser" ist das alles Leben in sich bergende Nass,[2] das im Penis als Sperma, in der Mamma als Milch und im Mutterleib als das Fruchtwasser erscheint. Das *atl* oder *teo-atl*

1) Siehe dazu Rank: Der Mythus von der Geburt des Helden, 1908, und Die Lohengrinsage, 1911.

2) Bei den Cora ist *rurikan* die Bezeichnung für „lebendig" und „naß"; mit „Leben besprengen" heißt mit „Wasser besprengen"; Lebenswasser wird der Regen genannt und auch das Wasser im Westen, aus dem der Morgenstern geboren wird. Die Cora beten zu der Göttermutter *Tëtewan*, daß sie ihnen ihr „Leben" d. h. ihr Wasser gebe usw. Preuß, Rel. d. Cora.

unserer Hieroglyphe mag wohl dieses himmlische Wasser bezeichnen, und wie das Soma der Inder mit dem Feuer d. h. dem Kind zugleich vom Himmel kommt, so erscheint auch der Pulque *(teoatl)* zusammen mit dem Kind *(tlachinolli)* (Kuhn, Herabk. d. Feuers und des Göttertrankes).

Die naturmythologische Bedeutung des Soma und Agni als Regen und Blitz ergibt sich aus dem bisher Gesagten ohne weiteres für das *atl-tlachinolli*. Ein schönes Beispiel für das Verschmelzen des lebenspendenden Spermas und des Fruchtwassers finden wir auf einem Bilde des Werkes von Duran, wo das Fest *Atemoztli*, d. h. die Ankunft des Regens, durch die Herabkunft eines Kindes aus den Wolken veranschaulicht wird.[1]

Betrachten wir nun der Reihe nach die verschiedenen *atl-tlachinolli*-Bilder, so werden wir sehen, daß die großen Unterschiede in der Darstellungsform unseres Kriegssymbols sich dadurch erklären lassen, daß es die Verdichtung dieser drei Vorstellungsinhalte ist, die in den verschiedenen Bildern abwechselnd in den Vordergrund treten.

Die aus zwei verschlungenen Streifen bestehenden Bilder lassen uns in erster Reihe an die Urin-Kot-Bedeutung denken. Die Leichenbedeutung des *tlachinolli* wird besonders betont in den Bildern, wo dieser Streifen mit Federbällen verziert ist, denn Federbälle oder Federn (in erster Reihe Flaumfedern) sind noch weit über Mexikos Grenzen hinaus bekannte Todessymbole.[2]

Und endlich können wir nun auch diejenigen Darstellungen, wo das *tlachinolli* durch ein brennendes Haus mit einem darin kauernden Menschlein veranschaulicht wird, in den übrigen Zusammenhang einreihen. Das im Hause brennende Menschlein bringt wohl sicher die Kindbedeutung des *tlachinolli* zum Ausdruck.

---

1) Duran, Calendario, p. 300. Ich erinnere zugleich daran, daß *atl* (Wasser) unter anderem auch „Scheitel" bedeutet; der Scheitel ist derjenige Körperteil des Kindes, der bei der Geburt normalerweise zuerst erscheint.

2) Der Federball hat aber auch noch eine andere Bedeutung. Der Kriegsgott *Uitzilopochtli* wird durch einen vom Himmel herabfallenden Federball empfangen und im Augenblick seiner Geburt erscheint er ganz mit Federn beklebt und hält den mit Federbällen verzierten Schild in der Hand. Denselben Aufputz tragen die zum Sacrificio-gladiatorio bestimmten Opfer am 2. Jahresfeste. Dieses 2. Jahresfest ist aber ein Fruchtbarkeitsfest, das Fest der jungen Aussaat, wo die Kindbedeutung der Leiche eine wichtige Rolle spielt. Diese Verdichtung von Tod- und Kindsymbol wurzelt wahrscheinlich in der schon erwähnten Vorstellung, die Kinder seien die wiedergeborenen Ahnen.

Der weitaus einförmigeren Darstellung des *atl* entspricht seine im wesentlichen immer gleichbleibende Bedeutung als der hervorbrechende Urinstrahl oder das alles mit sich fortreißende Geburts- und Todeswasser.

Durch die Leichen- und Kindbedeutung des *tlachinolli* wird unser Symbol zur Darstellung des Kriegertodes mit Hilfe einer Geburtssymbolik, und dies entspricht genau der eingangs behandelten Auffassung der Mexikaner, denen ja das Neugeborene und der Kriegsgefangene dasselbe waren.[1]

VI

Bevor wir nun weitergehn, will ich noch die Frage erledigen, welche besondere Rolle das Feuer in diesem ganzen Ideenkomplex spielt, was also der Sinn des Ausdrucks *tlachinolli* = Verbranntes eigentlich ist.

Wir haben das *tlachinolli* als Kot, Leiche und Kind gedeutet und sahen, daß das Bild des *tlachinolli* wechselt, je nachdem eine dieser Bedeutungen in den Vordergrund tritt, haben aber wenig beachtet, daß allen diesen Darstellungen die Bezeichnung „Verbranntes" in gleicher Weise zukommt. Sind aber Kot, Kind und Leiche etwas Verbranntes, so wird das, was sie dazu gemacht hat, durch das Feuer repräsentiert. Der Zusammenhang wird uns sofort verständlich, wenn wir nicht bloß die äußere Erscheinung des Feuers und die durch das Feuer verursachte Hitze, sondern seine Eigenschaft, alles zu fressen und zu verzehren, vor Augen haben.[2]

1) Jene Kriegsdarstellungen, bei denen ein Wasserstrom das vorrückende Heer begleitet, können als Bindeglieder herangezogen werden. Es ist denkbar, daß auf diesen Bildern die Kriegerschar selbst das *tlachinolli* vertritt, und somit stünden diese Bilder in der Mitte zwischen den besprochenen Darstellungen der Wassergöttin und den eigentlichen *atl-tlachinolli*-Bildern.

2) Den Zusammenhang zwischen Feuer und Kot erklärt Seler mit der Tatsache, daß im Aztekischen nur die Silbe *teo* = göttlich, wahr, kostbar, die Bezeichnung von Gold (= *teocuitlatl*) und Exkrement (= *cuitlatl*) unterscheidet. Gold und Kot wird also in gewissem Sinne identifiziert, und das glänzende Metall bidet dann den Übergang zur leuchtenden Flamme. (Seler, Ges. Abh., Bd. 111, p. 264—266.) Preuß hingegen betrachtet als Bindeglied zwischen Feuer und Exkrement den Begriff der Sünde. *Cuitlatl* ist das Symbol, Feuer das Strafmittel der Sünde. . . . „*Cuitlatl* und anderer Unrat, der die Sünde kennzeichnet, ist aber nicht identisch mit Feuer. *Cuitlatl* ist nicht selbst Feuer, sondern brennt nur . . . (ist) Stoff des Feuers." Preuß, Feuergötter, M. d. A. G. i. Wien, Bd. 33, p. 217—218.

Der Kot ist etwas Verbranntes, weil er mit der Asche, dem Endprodukt der Mahlzeit des Feuers identifiziert wird. Die Verwandlung in Farbe, Geruch und Geschmack, die durch das Feuer bewirkt worden ist, wird der Verwandlung gleichgesetzt, die der Verdauungsprozeß an den Speisen vollzieht (Exkrementum).

An dieser Stelle möchte ich darauf verweisen, daß für die kulturgeschichtlich so bedeutsame Entwicklung, die bei der Zubereitung der Nahrung zur Verwendung des Feuers geführt hat, die ubw. Gleichsetzung: Kot = Verbranntes möglicherweise ein entscheidendes Motiv abgab. Das Feuer verwandelte die Speisen in Kot, und im Essen von gekochten, gebratenen oder gerösteten Speisen feierte das Kotessen seine Auferstehung. Dies ist vorläufig eine bloße Vermutung, die ich nicht genügend belegen kann, doch spricht manches für ihre Wahrscheinlichkeit. Mit Hilfe der analytischen Betrachtungsweise kommen wir immer mehr zu der Überzeugung, daß jede menschliche Tätigkeit mit libidinösen Regungen begleitet wird. Die Zubereitung der Speisen bildet wahrscheinlich keine Ausnahme in dieser Hinsicht. Die ungeheure Rolle, die das Kotessen sowohl in Mexiko (s. die zahlreichen Bilder, die die verbotene Lust in der Form des Kotessens veranschaulichen) wie in den Erzählungen und Mythen Nordwestamerikas spielt, läßt die große libidinöse Bedeutung dieser Triebregung ahnen. Einen Hinweis darauf, daß Darm und Anus als die ursprünglichen Kochgruben gelten, sehe ich auch in den Sagen, in denen erzählt wird, daß die Leute, bevor sie das Feuer kannten, ihr Essen in der Achselhöhle oder der Kniekehle gekocht haben. Die Achselhöhle bedeutet außerdem und wohl in erster Reihe die Vagina, dies führt uns aber schon zur Gleichung Kind = Verbranntes. (S. z. B. Preuß, Rel. d. Uitoto p. 179—80, 184.)

Gegessen und verdaut wird aber auch das Kind. Im aztekischen ist *temo* „herabkommen“ ein Synonym für *tlacati* „geborenwerden“; *tamoanchan* „das Haus des Herabsteigens“ bedeutet eigentlich „Ort der Geburt“; auch die Bilderschriften zeigen das Kind von oben herabkommend (am deutlichsten Cod. Borbon. 15); *temo* bedeutet aber nach dem Vokabular des P. Molina auch „verdauen“, „*digerirse la comida*“.[1]

1) In einer Tsimschiansage wird folgendes erzählt: Ein Knabe fliegt als Vogel durch ein Loch, das sich viermal öffnet und viermal schließt (Symplegadenmotiv), in den Himmel, hier schwängert er die Tochter der Sonne, diese klagt einmal über Bauchschmerzen und nimmt ihren Mann mit zum langen Stamm am Ufer (Abort), er hält sie und sie gebiert ein Kind, das sogleich auf die Erde fällt und von einer Häuptlingsfrau an Stelle ihres toten Sohnes angenommen wird (Boas, Ind. Sagen, p. 272—78). S. in derselben Sagensammlung

Die oral befruchtete und anal gebärende Mutter wurde mit dem fressenden Element, dem Feuer identifiziert, und so kam man dazu, das Kind als etwas Verbranntes zu betrachten. In Mexiko wurden tatsächlich fast alle Göttinnen mit dem Feuer in Beziehung gebracht. Die alte Göttermutter *Teteo Innan* wird in ihrem Liede mit der *Itzpapalotl*, der Göttin des *tamoanchan* und der hirschgestaltigen chichimekischen Göttin, die beide Feuergöttinnen sind, identifiziert. Die Gestalt der *Ciuacoatl-Quilaztli* verschmilzt mit der der Feuergöttin *Xantico*, auch die *ciuateteo* — die „Seelen der im Kindbett gestorbenen Frauen" — stehen mit dem Feuer in Beziehung (Schmetterlings- und Blitzfiguren sind ihre Opfer) und im Cod. Magliabecchiano wird ihre Repräsentantin, die Göttin des Tititl-Festes mit dem Brustschmuck des Feuergottes gezeichnet.[1]

Die Gleichsetzung von Leiche, Kot und Kind und die jetzt besprochene Bedeutung des verzehrenden Feuers gibt auch eine Erklärung der Idee von der Wiedergeburt durch das Feuer. Wir sahen ja, daß die Wiedergeburt aus der Asche, als deren klassisches Beispiel wir die Phönixlegende kennen, wesensgleich mit der analen Geburt des Kotkindes ist. (S. dazu das Verbrennen des *Quetzalcoatl* und sein Wiederaufleben als Morgenstern; bezeichnend ist auch, daß der Dämon dem geängstigten *Quetzalcoatl* versichert, daß er wieder wie ein kleines Kind sein werde. (Sahagun, B. 3, cap. 4.) — Die Ent-

die Geschichten, in denen einer einen Besuch im Himmel macht, dann „herunterfällt" und sich als eben geborenes Kind auf der Erde befindet. Der in der vorigen Sage sogar zweimal angegebene Koitus wird in diesen Geschichten durch einen einfachen Besuch ersetzt.

1) Aus der Vorstellung, daß die Kinder durch Essen und Verdauen entstehn, ist wohl auch die Phantasie von der kinderessenden oder vielmehr kinderkochenden Kannibalfrau entstanden. Das Kochen der Kinder spielt bekanntlich in diesen Geschichten eine weit wichtigere Rolle als das Essen derselben, und immer werden die Kinder im letzten Augenblick gerettet oder ihre Knochen zusammengesucht und wiederbelebt. Dieses in der alten Welt so bekannte Märchenmotiv finden wir auch in den mexikanischen Sagen. Die Annales de Quauhtitlan geben an, daß der weibliche Dämon *Itzpapalotl* die 400 *Mimixcoua* fraß; *Iztac Mixcouatl* (= „weiße Wolkenschlange") der Jüngste versteckt sich in einem Kugelkaktus (ein in den Mythen häufig wiederkehrendes Symbol des Mutterleibes), macht die übrigen lebendig und sie erschießen die *Itzpapalotl*. (Seler, Ges. Abh., Bd. 5, p. 192.)

stehung der Sonne durch die Selbstverbrennung des *Nanauatzin.* (Hist. d. l. Mex. cap. VII, Mendieta, cap. 11.)

Dieser Wiedergeburtssymbolik auf oral-analer Basis verdankt das Feuer wohl auch seine große Rolle bei den Bestattungsbräuchen. Das Verbrennen macht eben genau so wie das Aufessen die Leiche zum Kinde. In der erwähnten Geschichte von dem Coyote und Kolibri kommt dieser Zusammenhang sehr schön zum Ausdruck.

Das Bisherige zusammenfassend, ergibt sich nun folgende Deutung: Das *atl-tlachinolli* ist eigentlich ein Geburtssymbol, welches durch die mit dem Kind und der Leiche in gleicher Weise verknüpften oralen und analen Vorstellungen mit dem Kriegertod in Verbindung gebracht und schließlich eine Darstellung desselben wurde.

VII

Ich will nun noch ein Bild beschreiben, auf dem die Geburtsbedeutung des *atl-tlachinolli* besonders klar hervortritt.

Als Regent der 3. Woche wird in den Bilderschriften der Höhlengott *Tepeyollotli* gezeichnet. Auf Bl. 3 des *Tonalamatl* der Aubinschen Sammlung steht ihm gegenüber der Gott *Quetzalcouatl,* der mit der einen Hand einen Menschen dem jaguargestaltigen Höhlengott hinreicht, in der anderen hält er das Symbol des Exkrements; zwischen den beiden Göttern findet sich ein Meerschneckengehäuse und über ihren Köpfen das Zeichen *atl-tlachinolli.* In den Bilderschriften der Cod. Borgia-Gruppe ist an entsprechender Stelle die Erdgöttin selbst gezeichnet, ebenfalls ein Menschlein dem Höhlengott darreichend, und über ihnen sieht man die aus Schild und Speeren bestehende einfache Hieroglyphe des Krieges. Seler deutet diese Bilder folgendermaßen: „Dem Gott der Höhlen *Tepeyollotli* ist die *Tlaçolteotl* gesellt, weil diese den Mutterschoß repräsentiert. Und weil dies das Verhältnis der beiden Personen ist, darum versteht man auch, daß in den im engeren Sinne mexikanischen Bilderschriften, dem Telleriano-Remensis, dem Codex Borbonicus und dem *Tonamalatl* der Aubinschen Sammlung, die *Tlaçolteotl* bei diesem Zeichen durch den einen Gefangenen oder richtiger wohl einen kleinen Menschen heranschleppenden Windgott *Quetzalcouatl* ersetzt ist. Statt der Gebärerin *Tlaçolteotl* haben diese Handschriften eben den Menschenschöpfer *Quetzalcouatl* gezeichnet. Und wenn diese selben Handschriften dem Gotte *Quetzalcouatl* in die andere Hand das Zeichen *cuitlatl* geben, das ‚Exkremente, Unrat, Schmutz, Sünde' bedeutet,

so ist das sicher weiter nichts als ein Hinweis auf die *Tlaçolteotl*, die ,Göttin des Unrats', die *Tlaelquani*, die ,Dreckfresserin'. Es will sagen, daß durch die *Tlaçolteotl*, oder, wenn man will, durch den *cuitlatl*, durch den obszönen Akt, das Kind zustande gekommen ist. Und das ist auch der Grund, der mir früher nicht klar war, daß neben diesem *Quetzalcouatl* das Meerschneckengehäuse *(tecciztli)* dargestellt ist, da *,asi como sale del hueso el caracol, asi sale el hombre del vientre de su madre'*. (Cod. Tel. Rem.)"[1]

Diese zwei Bilder zeigen deutlicher als alles andere, daß das *atl-tlachinolli* die Geburt bedeutet, denn wir fanden, daß, wo durch die Gestalt der Erdgöttin, die einen Gefangenen macht, die Geburt dargestellt ist, diese durch die einfache Hieroglyphe des Krieges als ein Kampf bezeichnet wird, während dort, wo an entsprechender Stelle die Frau nur symbolisch durch das Meerschneckengehäuse und Exkrementzeichen angedeutet ist, das *atl-tlachinolli*, der symbolische Ausdruck für Geburt und Kampf, gezeichnet wird.

Das *atl-tlachinolli* bedeutet also tatsächlich Krieg und Kampf, aber der Kampf ist in unserem Falle eben die Geburt.

Die enge Beziehung zwischen Kampf und Geburt sahen wir schon in den Vorstellungen, die die Mexikaner mit dem Kindergebären verknüpften. Jetzt bleibt also noch die Frage zu beantworten, wie diese Gleichsetzung von Geburt und Kampf entstehen konnte.

Die Antwort gibt uns der schöne Mythus von der Geburt des Kriegsgottes *Uitzilopochtli*, des eigentlichen Stammgottes der Mexikaner.

VIII.

Uitzilopochtli wurde von seiner Mutter *Couatlicue*, der „Frau mit dem Schlangengewand", durch einen vom Himmel herabfallenden Federball empfangen, als sie den Göttern dienend auf dem *Couatepetl*, dem „Schlangenberge" lebte. Wie sie nun mit dem Gotte schwanger ging, wurden ihre 400 Söhne, die *Centzon Uitznaua*, von der ältesten Tochter namens *Coyolxauhqui* aufgestachelt, die Schande zu rächen und Mutter und Kind zu töten. Die feindliche Schar rückt unter Führung der *Coyolxauhqui* immer näher und näher den Schlangenberg heran, aber im entscheidenden Augenblick wird der Kriegsgott in voller Wehr und Rüstung geboren, sein Diener zündet ihm den *Xiuhcoatl*, die „Feuer-

1) Seler, Cod. Vat. 3773 p. 251.

schlange" an, damit sticht er die *Coyolxauh* und schlägt ihr den Kopf ab, den zerstückelten Leichnam läßt er den Abhang herunterrollen, der Kopf bleibt aber auf dem Schlangenberge liegen. Die Brüder werden verjagt, getötet und ihres Schmuckes beraubt, den sich der Gott nun selber anlegt.[1]

Bei Tezozomoc (Cronica Mexicana cap. 11.) finden wir folgende Version der Sage: Die Mexikaner kommen auf ihrer Wanderung zum *Couatepetl* (d. i. derselbe Ort, wo *Uitzilopochtli* in der Erzählung bei Sahagun geboren wird) und erbauen daselbst auf den Rat ihres Gottes eine Stadt, die nach der Beschreibung genau so aussah wie Mexico-Tenochtitlan. Sie errichten ihrem Gotte eine Pyramide und darunter einen Ballspielplatz mit dem Loche in der Mitte. In diesem Loche wird ein Dreieck mit Furchen abgegrenzt, das der „Brunnen" genannt wird, und dieses Dreieck füllen sie mit Wasser „zum Zeichen" *(por señal)*. Dies alles tun sie auf Befehl des Gottes *Uitzilopochtli*

Der Gott, den sie nicht sehen, spricht nun zu den Mexikanern und sagt ihnen, daß sie sich hier niederlassen mögen. Er sagt auch, daß der rote Wurm *izcahuitl*, der im Wasser lebt, sein Fleisch und sein Blut sei. Die Stadt steht nun da in ihrer ganzen Pracht und Herrlichkeit, und die Mexikaner bedanken sich voller Ehrfurcht bei ihrem Gotte.

Es kommt nun eine ziemlich dunkle Stelle des Berichtes, wo auf einmal der Gott zornig wird und davon redet, daß er nunmehr anfängt zu erstarken und daß die *Centzon napam* (die Mexikaner) sich gegen ihn, der er *Uitzilopochtli* ist, erheben, und daß sie auf dem Ballspielplatze „ihre Väter fressen", und daß sich eine Frau namens *Coyolxauh* gegen sie (?) verschwört . . . , und auf demselben Platz dem *Tlachco* in dem Wasserloche ergreift *Uitzilopochtli* die *Coyolxauh*, tötet sie und schneidet ihr den Kopf ab. Und am nächsten Morgen sehen sich die *Centzon napas*, die Mexikaner ausgehöhlt, denn ihre Herzen hatte *Uitzilopochtli*, der sich in einen großen Zauberer verwandelte, gefressen (d. h. er hatte sie durch Zauberei getötet). Dann zerbrach er die Röhre oder den Fluß des Wasserquells, den es dort gab (als die Bedeutung und das Mysterium des *tlachtli*, d. h. des Ballspiels) und der zu einem großen See wurde, und nachdem er ein Loch hineingemacht hatte, ging das Wasser heraus und die Vögel, Fische, Bäume und Pflanzen, alles vertrocknete auf einmal und ging wie in Rauch auf . . .

Daß es sich auch in dieser Sage um die Geburt des Gottes *Uitzilopochtli* handelt, wird schon von Seler angenommen, der die anfängliche Unsichtbarkeit des Gottes damit erklärt, daß er eben noch nicht geboren ist. (Auch in der Sahagunschen Erzählung spricht

1) Sahagun, Ms. B. 3, cap. 1, § 1.

der Gott mit seinem Diener, ehe er geboren ist.) Die Pyramide, in der sich der Gott verborgen hält, mag hier die fehlende Mutter symbolisieren. (Die Pyramide *Uitzilopochtlis* in Mexiko wurde der Schlangenberg genannt. Die Gleichsetzung des Schlangenberges der Sage und der Tempelpyramide in Mexiko kommt auch in der Sahagunversion zum Ausdruck, denn die Orte, die die vorrückenden *Centzon Uitznaua* passieren, entsprechen genau den Orten im Tempelviertel zu Mexiko.)

Den Ethnologen fiel an dieser Sage in erster Reihe die Todesart der *Coyolxauhqui* auf, denn mit dem Köpfen hat es in Mexiko eine ganz besondere Bewandtnis. Sonst werden in den Mythen die Besiegten durch Aufschneiden der Brust und Herausreißen des Herzens getötet, welches die übliche Art der Opferung bei den Mexikanern war; nur am großen Fest der alten Mond- und Erdgöttin wurde eine Ausnahme gemacht, denn die Frau, die an diesem Feste die Göttin repräsentierte, wurde geköpft. Die Statuen und bilderschriftlichen Darstellungen dieser Göttin zeigen sie auch häufig mit abgeschnittenem, hinten herabhängendem Kopfe.[1]

In dem *Uitzilopochtli*-Mythus tritt die *Coyolxauhqui* als die geköpfte Göttin auf und wird daher von Seler, wohl mit Recht, mit der Erd- und Mondgöttin identifiziert, und der Mythus als Sonnensage gedeutet, in dem *Uitzilopochtli* die junge siegreiche Sonne, *Coyolxauhqui* der besiegte Mond ist. (Seler, Ges. Abh., Band III, p. 325—30.)

Nun ist aber eines der bestbekannten und berühmtesten Monumente aus dem alten Mexiko eine Kolossalstatue, welche die *Couatlicue*, die „Frau mit dem Schlangenrock", mit abgehauenem Kopfe darstellt. Die Mutter des Kriegsgottes ist demnach ebenfalls mit der Mond- und Erdgöttin identisch.

Im Mythus tritt also die Mondgöttin in zwei Gestalten auf, als die Mutter und die feindliche Schwester *Uitzilopochtlis*. Ich möchte nun die *Coyolxauhqui* als Repräsentant des abgeschlagenen Kopfes

1) Seler, Ges. Abh., Bd. III, p. 321.

der Mondgöttin betrachten; diese Annahme wird auch dadurch unterstützt, daß die einzige bekannte Darstellung der *Coyolxauhqui* ein riesiger Steinkopf ist, der aber kein abgebrochener Teil einer Statue, sondern als bloßer Kopf gearbeitet ist.

Die symbolische Bedeutung des Kopfes und Kopfabschlagens erhellt aus dem Opferzeremoniell an dem schon erwähnten Fest der Mond- und Erdgöttin. Die zum Opfer bestimmte Frau wurde in die Tracht der Göttin gekleidet, und man ließ sie glauben, sie werde mit dem König schlafen. Um Mitternacht nahm sie dann ein Priester auf den Rücken, und ein anderer schlug ihr von hinten den Kopf ab. Im weiteren Verlauf des Festes wird der in die Haut des Opfers gekleidete und die geköpfte Göttin repräsentierende Priester unter Scheinkämpfen zum Abbild *Uitzilopochtlis* geführt und empfängt und gebiert dort den jungen Maisgott.[1]

Wir sehn in diesem Ritus die Defloration der Braut durch ihre Kastration ersetzt, und der Kopf spielt hier die Rolle des gefährlichen weiblichen Penis, der erst abgeschnitten werden muß, um die Frau für ihre weibliche Rolle brauchbar zu machen. (Ich will hier nicht näher auf die psychoanalytische Erklärung der Vorstellung von einem weiblichen Penis eingehen. — Wir wollen nur feststellen, daß diese Vorstellung bei den Mexikanern tatsächlich vorhanden gewesen ist und eine lebendige Wirkung auf die Mythenbildung ausgeübt hat.)[2]

Kehren wir aber zu dem *Uitzilopochtli*-Mythus zurück; das Kopfabschneiden erfolgt hier im Augenblick der Geburt, die Geburt wird also als ein Kampf zwischen Mutter und Kind aufgefaßt. Die Frau bedroht das Kind mit ihrem Penis (oder wir können auch sagen, ihrer Penislosigkeit, d. h. ihrem Penisneid), die Verkörperung dieser feindseligen Regungen ist die *Coyolxauhqui*, doch das Kind wird geboren und siegt, indem er die Mutter mit dem eigenen Gliede (der Feuerschlange) kastriert. Diese Deutung wird noch unterstützt durch die andere Version dieser Sage, in der das Köpfen der *Coyolxauhqui* über

1) Seler, Aubin, Tonalam., p. 291—93.

2) S. dazu Böhm: Beitr. z. Psychol. d. Homosexualität. Int. Zschr. f. PsA. 1922, 3.

dem mit Wasser ausgefüllten Loch geschieht, das sich in der Mitte des Ballspielplatzes befindet. Die symbolische Bedeutung dieses Loches am Ballspielplatz als die Vagina kann leicht bewiesen werden.

In der von uns behandelten Version ist der Schauplatz des entscheidenden Kampfes der *Couatepetl*, der Schlangenberg; der Berg ist bei den Mexikanern in ganz ausgeprägtem Maße Muttersymbol und die Verwandschaft zwischen Schlangenberg und Frau mit dem Schlangenrock ist auch deutlich genug.

Dieses Zusammenfallen von Geburt und Kampf mit dem weiblichen Penis ist zwiefach determiniert, nämlich sowohl von der Seite des männlichen wie des weiblichen Kastrationskomplexes.

Für das Unbewußte des Mannes ist die Geburt der symbolische Ausdruck für den Koitus mit der Mutter. Durch die Einbeziehung der Geburt in den Vorstellungskreis der Inzestliebe gerät sie mit der Kastrationsangst in Verbindung.

Bei der Frau hingegen ist das Kind der Ersatz für das fehlende Glied, und sein Verlieren durch die Geburt eine neue, schmerzliche Kastration.

Das im Mutterleib befindliche oder eben geborene Kind wird in den Bilderschriften oft durch ein Steinmesser, also ein deutliches Penissymbol, dargestellt. Auch am Fest der Mondgöttin tritt der eben geborene Maisgott als der Steinmessergott auf. (Seler, Aubin *Tonalamatl*, p. 292—93.)

Nun verstehn wir auch, warum gerade die im Kindbette verstorbenen Frauen die Frauen mit dem Penis sind, die auch die Schambinde der Männer tragen, — sie haben das Kind nicht zur Welt gebracht, haben ihren Penis behalten.[1]

1) Daß dieser unheimliche Penis der Frau für eine recht gefährliche Waffe gehalten wurde, ersehn wir aus folgendem Brauch: wenn eine Frau im Kindbette starb, folgten die Krieger ihrer Leiche und kämpften mit den Hebammen, die die Tote begleiteten, um den Mittelfinger der linken Hand oder die Haare der Toten zu bekommen, denn durch diese wurden sie kräftig und unbesiegbar. Sie befestigten den Finger oder das Haar auf ihrem Schild, denn . . . „man sagte, daß das Haar, der Finger der im Kindbett gestorbenen Frau (Kraft) aushaucht, man sagte, daß sie den Fuß ihrer Feinde lähme." S. auch die erwähnte Sage von dem Gott Camaxtli, der mit der hirschgestaltigen Erdgöttin als Rückendevise seine Feinde besiegt. — Sahagun, Bd. I, cap. 10. Zit. bei Seler, Cod. Borg., Bd. 11, p. 89.

Der Zusammenhang des *Uitzilopochtli*-Mythus mit dem Zeichen *atl-tlachinolli*, kann durch zwei Tatsachen direkt bewiesen werden: erstens, daß der große Steinkopf der *Coyolxauhqui* auf der Unterseite (also dort, wo der Hals abgeschnitten ist) das Reliefbild des *atl-tlachinolli* trägt, und zweitens, daß die bei der Deutung des Bildes der Wassergöttin erwähnte weibliche Gestalt, zwischen deren Beinen das *atl-tlachinolli* hervorkommt, die Frau mit dem Schlangengewand, die Mutter des Kriegsgottes ist, die auch hier mit nach hinten hängendem, d. h. abgeschnittenem Kopfe dargestellt ist.

Vielleicht gehört auch in diesen Zusammenhang, daß *Uitzilopochtli* eine blau und gelb gestreifte Gesichts- und Körperbemalung trägt, also genau die Farben des *atl-tlachinolli*. Und von ihm wird gesagt: „er trägt seine Kinderbemalung (*pilnechiual*), ist mit seinem Kinderschmutz (*iconecuitl*) bemalt." (Sahagun, Ms. B. 3, cap. 1, § 1.) Diese Bemalung charakterisiert *Uitzilopochtli* als den jungen Gott, als das Kind, dessen einzige und größte Heldentat seine Geburt[1] und siegreicher Kampf auf dem Schlangenberge war.

IX

Die Koitusbedeutung der Geburt läßt sich besonders klar am folgenden Material nachweisen, das uns zugleich gestattet, das *atl-tlachinolli* in einen allgemeineren Zusammenhang einzuordnen.

Im Cod. Borg. ist über der Abbildung des Regengottes eine Zeichnung zu sehen, welche eine auffallende Ähnlichkeit mit dem *atl-tlachinolli*-Bilde aufweist, das ich in Abb. 5 wiedergegeben habe. Sie zeigt ebenfalls ein brennendes Haus und daneben einen Wasserstrom; auf dem Dache des Hauses liegt eine brennende Axt, die im Hause kauernde Gestalt fehlt jedoch. Durch eine feurige Axt wird in den Bilderschriften in der Regel der Blitz dargestellt. Seler deutet dies Bild im Anschluß an ein anderes, auf dem eine brennende Axt in ein Wasserbecken einschlägt, als „Ort des Wassers und des Nebels", das ein Synonym für „Ort der Geburt" ist. (Vergl. dazu das von dem im Nebelhaus wohnenden Feuergott Gesagte.) Der Ort der Geburt wird mit anderen Worten auch „der Ort, wo die Kinder der Menschen gemacht werden" *(tlacapillachivaloyan)*, genannt. Derselbe Ort heißt weiter „das Haus, wo die Blumen stehen"; dieser Name erinnert

1) Siehe Rank: Der Mythus von der Geburt des Helden. 1908.

uns an die Sünde der Söhne des Urgötterpaares, die verbotenerweise Blumen gebrochen haben. Wenn wir nun erfahren, daß sie zur Strafe aus diesem Blumenhaus „herunterkommen" mußten, „herunterkommen" aber im Aztekischen soviel wie „geborenwerden" bedeutet, so sehen wir hier, daß der erste sündige Geschlechtsverkehr mit der Geburt identifiziert wird. Dieser zweifachen Bedeutung der Geburt werden auch die bildlichen Darstellungen der Urheimat *Tamoanchan*, „des Hauses des Herabkommens", des „Ortes der Geburt" gerecht. Das Sinnbild des *Tamoanchan* ist ein zerbrochener Blütenbaum, aus dem Blut fließt, dieser gebrochene Baum wird allgemein als das gleichzeitige Symbol für die Geburt und den Sündenfall betrachtet.

Ist aber die Geburt der Koitus mit der Mutter, so liegt dem *atl-tlachinolli* (d. h. der Geburt) als Kampfsymbol und dem *Uitzilopochtli*-Mythus dieselbe Grundanschauung zugrunde, die wir in der Sage von *Tamoanchan* gefunden haben, daß der Ursprung des Kampfes der Kampf um den Koitus ist.

X

Die Untersuchung der *Uitzilopochtli*-Mythen und der Darstellungen des *atl-tlachinolli*-Zeichens hat uns mit einer Reihe von Vorstellungen vertraut gemacht, die über das behandelte Material hinaus für das Verständnis der alt-mexikanischen Kultur überhaupt von Bedeutung sind.

Wir sahen die charakteristischen seelischen Vorgänge, die bei den Mexikanern die Überwindung der Tötungsangst, und somit ihre Entwicklung zum gefürchteten Erobervolk herbeigeführt haben. Diese Vorgänge lassen sich folgenderweise skizzieren: Die Tötungsangst ist bekanntlich Vergeltungsangst, Angst vor dem Getötetwerden. Durch ausgiebige Regression auf die oral-anale Stufe wird der Tod aus der Welt geschafft, denn alles „Töten" (Getötetwerden) ist „Essen", und „Essen" bedeutet „Befruchtetwerden", somit wird jeder Getötete („Gegessene") zum Embryo, der Mörder zur Mutter. Das Getötetwerden als Vergeltung führt zur Wiedergeburt, während die in der Tötungsangst wirksame Kastrationsangst sich in Geburtsangst verwandelt.

Auf diese Weise wird uns die seltsame Tatsache erklärlich, daß sich die Krieger, die einen Gefangenen gemacht haben, mit den kindergebärenden Frauen identifizieren. (Es ist auch bemerkenswert, daß nicht das Töten des Feindes, sondern seine Gefangennahme das Hauptziel des Kriegers war; der Gefangene wurde nämlich geopfert, d. h. in der Regel gegessen.)

Andrerseits wird aber auch der Feind mit der Mutter identifiziert, und der Gefangene, der gemacht wurde, war der der Mutter entrissene Penis und zugleich das mit der Mutter gezeugte Kind.[1]

Diese Umgestaltungen führen in weiterer Folge zur Auflösung der Dreiheit: Vater—Mutter—Kind, indem die Gestalten von Vater und Kind (Sohn) vollends miteinander verschmelzen. Am krassesten kommt dies in der bei Sahagun überlieferten Form des *Uitzilopochtli*-Mythus zum Ausdruck, da hier schlechterdings nur die Mutter und die Kinderschar auftritt, während der Vater bloß symbolisch durch den Federball angedeutet wird. Der befruchtende Federball ist wahrscheinlich *Uitzilopochtli* selbst, denn er erscheint bei seiner Geburt über und über mit Federn beklebt. Die Sünde der Söhne, das Aufessen des Vaters, die das größte Hindernis dieser Identifizierung bilden würde, wird auf die Mutter verschoben. Die vaterfressenden Söhne (vergl. die *Centzon napas* bei *Tezozomoc* und die Sternenjaguare *[tzitzimime]*, die nach mexikanischem Glauben bei einer Sonnenfinsternis die Sonne gefressen haben, Seler, Ges. Abh., Bd. I, 439, 543; II 812; III 329), werden immer mehr von den kinderfressenden weiblichen Dämonen verdrängt,[2] als deren Repräsentant die im Westen hausende

1) Dies wurde auch in der Art des Opferns dargestellt, der Gefangene, dem die Brust mit dem Steinmesser (Penis) geöffnet wurde, war die Frau und das herausgerissene Herz das Kind. — Die Behandlung der in diesen Vorstellungskreis gehörenden Gestalt des Gottes *Tezcatlipoca*, insbesondere seiner wichtigsten Merkmale, d. i. des abgeschnittenen Fußes und des „rauchenden Spiegels" (= *tezcatlipoca*) soll in einer späteren Arbeit folgen.

2) Am Ende einer zweiundfünfzigjährigen mexikanischen Periode, wenn alle Feuer verlöscht werden und das Volk in Angst und Bangen die Erbohrung des neuen Feuers erwartet, wodurch das Bestehen der Welt für weitere zweiundfünfzig Jahre gesichert wird, schloß man die schwangeren Frauen in die großen Maisbehälter ein, denn man befürchtete daß sie sich in der Zeit der Dunkelheit in Dämonen verwandeln und die Menschen fressen würden. (Seler, Ges. Abh., Bd. II, 761.)

Erdgöttin erscheint, die in der Nacht das Steinmesser, d. h. das Licht, verschluckt, um es am Morgen wieder zu gebären.

Das Ergebnis dieser seelischen Prozesse ist ein Weltbild, in dem auf der einen Seite eine gewaltige, durch fortwährende Befruchtungen und Geburten immer wieder zerstörte und doch unzerstörbare Mutterimago steht, die durch die Erde symbolisiert wird; und ihr gegenüber die vorwiegend männlich gedachte Schar der übrigen Wesen, die, sie befruchtend und aus ihr geboren, in ewigem Kreislauf durch sie hindurchgehn, symbolisiert durch die auf- und niedergehenden Gestirne. —

DER TANZ DES ÇIWA

Von P. C. VAN DER WOLK, Batavia (Java)

„O Sudalaiyadi (Tänzer auf dem brennenden Boden = Çiwa), der Du die Flammen liebst, die rauschend aus dem Boden aufschießen, worauf Du Deine heiligen Füße setzest, die die Tanzschritte ausführen.

Ihr Menschen, wißt die göttlichen Füße zu erkennen, die tanzen beim Schall der klingenden Schellen und bei den Gesängen, die die verschiedenen Tanzschritte begleiten! Versucht all dieses in Euch selbst zu finden, so werden die Schuppen von den Augen Eurer Seele fallen.

Çiwa ist überall, und überall ist sein Tanz.

Allenthalben klingen die Schritte von Çiwas zierlichem Tanz, dem heiligen Tanz, den ein jeder erfassen kann, der die Erkenntnis erlangt und die Schleier von sich geworfen hat.

Unser Herr, der den brennenden Boden liebt, ist der Tänzer, der das Feuer in unserer Seele entfacht und macht, daß auch diese tanzt und dadurch die Dämonen des Todes von sich schüttelt!

O Çiwa, der Du mit Deinem Tanze die Fesseln vernichtest, die unsere Seele an den Tod binden!"

Wundersam, tief und voll Rührung klingen diese Worte der alten indischen Gesänge. Man fühlt in ihnen deutlich dunkle Mächte, Dämonen, die die Seele mit Gedanken an den Tod beschweren und mehr noch mit Sehnsucht nach demselben erfüllen. „O Nataraja

(Herr der Tänzer), der Du mit Deinem Tanze die Fesseln vernichtest, die unsere Seele an den Tod binden."

Unsere Seele! Es sind dies keine Worte, die voll gemeiner Alltäglichkeit den gewöhnlichen Kampf ums Dasein zum Ausdruck bringen wollen, den Kampf gegen Krankheiten und Feinde und den Tod, die von außen den Körper bedrohen. Es handelt sich um etwas viel Tieferes; es handelt sich um einen dunklen Seelenkonflikt. Der Tanz des Çiwa stellt einen Kampf gegen innere Gefühle, geheime, unbewußte Kräfte und Instinkte dar, die die Seele in die Arme des Todes treiben und gegen welche sich das Leben aus Leibeskräften zu wehren pflegt. Die Gesänge, die das Dasein von „Fesseln, die unsere Seele an den Tod binden", zum Ausdruck bringen (als einen Zustand, der im Wesen des inneren Lebens liegt), Gesänge, die zeugen von „Dämonen des Todes, die an der Seele nagen" (womit deutlich ein Seelenkonflikt und nicht eine gewöhnliche, körperliche Krankheit gemeint ist), lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig! Çiwas Tanz, nach dem Takte der Musik, des Gesanges und des rhythmischen Händeklatschens der zuschauenden Götter und Himmelsbewohner — er ist eine lachende Maske, ein Possenspiel, das das Verlangen vernichten und verbergen will, ein geheimnisvolles, unbewußtes, unverstandenes Sehnen, das Haupt niederzulegen zur ewigen Ruhe. Löwe, Schlange und Ungeheuer: Çiwa beherrscht sie durch den Tanz. Und ringsum flackern die Flammen züngelnd auf, die Flammen des Lebens. Denn das ist Çiwa, der Gott des Lebens. Aber auch Çiwa kämpft. Çiwa kämpft ums eigene Dasein. Der ruhende Çiwa — ist kein Çiwa mehr, sondern der Tod! Ist also Çiwa, ist also das Leben nicht ein primäres, an und für sich bestehendes Prinzip? Ist es also nicht ein an sich bestehendes Prinzip neben und unabhängig vom Tode? Ist das Leben da, weil der Tod da ist? Ist also nur der Tod das einzige große primäre Prinzip, und das Leben nur sekundär? Der Tod stürmt gegen die Seele an; mehr noch: es zeigt sich, daß die Seele eine Funktion des Todes ist; es ist der Körper, als Inkarnation des Lebens, der den Streit gegen die Seele anfängt.

Der Körper rettet sich durch den Tanz, den mystischen Tanz, der die Lebensflammen auflodern läßt, die erlöschen werden, wenn der Tanz zu Ende ist. Und all diese Musik und Himmelsfröhlichkeit ist nur ein Lebensrausch, ein verzweifelter Versuch, den Tod zu vergessen, der als ein Todesverlangen in der Seele schlummert.

Die indische Mythologie unterscheidet verschiedene Çiwa-Tänze. Sie wurden durch besondere Schritte und Bewegungen, durch besondere Musik und Begleitung gekennzeichnet, und waren an bestimmte Tagesstunden und an bestimmte religiöse Zeremonien gebunden. Auf bestimmten religiösen Festen wurden sie von Priestern ausgeführt, die Çiwa darstellen. Es waren Feste, die viele Tage zu dauern pflegten und im Zentrum des zeremoniell-religiösen Lebens der alten Hindus standen. Die Art und Weise der Ausführung war an die Legenden gebunden, die sich um die verschiedenen Tänze des großen Gottes gesponnen hatten. Unter den bekanntesten dieser Tänze sei zuvörderst der Abendtanz genannt, wie ihn Çiwa auf dem Himalaja in der Dämmerstunde auszuführen pflegt. Der Tanz findet auf einer goldenen, mit Edelsteinen geschmückten Thronplattform statt. Alle die andern Götter sitzen rings um ihn herum: Indra spielt auf der Flöte, Brahma gibt den Takt an auf einer Zimbel, Vishnu rührt die große Trommel, Lakshmi singt und Sarasvati spielt auf dem Xylophon. Ringsum stehen dicht gedrängt die Himmelsbürger. Gandharven und Apsarasen, Widodaris und Yakshas, im Chor mitsingend und rhythmisch in die Hände klatschend. Und Çiwa tanzt — tanzt —. Die Geschöpfe dort unten auf Erden, welche die Erkenntnis besitzen, lauschen der friedlichen Stille der Dämmerung. Sie horchen auf Çiwas Lebenstanz. Die Einsamkeit der hereinbrechenden Nacht läßt seltsame Gefühle aus dem Herzen aufsteigen, Gefühle der Wehmut, der Erinnerung, dunklen Weltschmerzes . . . die Trabanten eines unbestimmten, unbewußten Todesverlangens. Aber horch, Çiwa hat den Abendtanz begonnen. Das Leben erhebt sich erzitternd im leichten, schwebenden Tanz und im Klang des Gesanges, des Flöten- und Saitenspieles aus der abendlichen Seelendämmerung.

Bekannt ist auch der Tandava-Tanz des Çiwa. Der große Gott ist hier zehnarmig. Äußerst wild ist dieser Tanz wie der eines ungeheuerlichen Dämons im höllischen Todeskampf. Rings um ihn her trippeln Schwärme kleiner Kobolde, die ihn zu beißen, zu verwunden und zu töten suchen; aber ohnmächtig werden sie, wenn Çiwa tanzt, und solange Çiwa tanzt. Es ist der Tanz der Nacht. Überall schlagen wilde Flammen aus dem Boden auf. Dies ist wahrscheinlich die älteste Darstellung des Çiwa-Tanzes. Nur auf sehr alten Bauwerken aus präarischer Zeit findet man diesen Tanz abgebildet. Oft tanzt Çiwa ihn zusammen mit Durga, was den Todesdrang noch schärfer hervortreten läßt, weil diese Göttin, Çiwas Gemahlin, die großartigste Personifizierung des Todes ist. Und ist dies denn überhaupt ein Tanz zwischen Çiwa und seiner Gemahlin? Es sieht oft einem stilisierten Ringkampf, einem wilden Gefecht ähnlich, worin der Herr von all den sinnbildlichen Darstellungen der Durga bedroht wird; dem Löwen, als Durgas Reittier; der Brillenschlange, dem Durga-Attribut *par excellence*, als der Vereinigung von Sexual- und Todessymbol; den Fledermäusen, als Durgas Boten, die wie ein Heer von Kobolden den Tanz des Lebens zu vernichten suchen. In Stein gemeißelt, geben sie noch jetzt einen Eindruck von dem großartigen Charakter jener altindischen Theatervorstellungen, Mysterien, an denen eine große Zahl von Spielern teilnahm.

Der bekannteste und volkstümlichste der Çiwatänze ist die Nadanta, im goldnen Saal des Chidambaram oder Tillai, des Zentrums des Weltalls, ausgeführt. Die hiemit verbundene Legende ist diese: In dem Walde von Taragam wohnte eine Ansiedlung von ketzerischen Mönchen, Jüngern Mimamsas. Çiwa wurde nun von den andern Göttern ausgesandt, um sie zu demütigen; er zog vermummt hin, von Ati-Seshan und Vishnu begleitet, letzterer als eine schöne Frau verkleidet. Anfangs entspann sich zwischen Çiwa, der nicht erkannt wurde, und den Ketzern ein heftiger Wortstreit, aber allmählich flammte der Haß gegen Çiwa so auf, daß die Mönche beschlossen, ihn mittels ihrer Zaubereien zu vernichten. Aus magischen Opferfeuern machten sie

erst einen gewaltigen Löwen, den sie gegen ihn aufhetzten und auf den verkleideten Gott losließen. Aber siehe, Çiwa begann zu tanzen, und lächelnd den Löwen ergreifend zog er dem Untier mit dem Nagel seines kleinen Fingers die Haut ab und schlug die Haut um sich wie ein seidenes Gewand. Darauf machten die Mönche aus ihren magischen Feuern eine ungeheuere Brillenschlange, die sich mit entblößten Giftzähnen auf Çiwa warf. Aber aufs neue begann dieser zu tanzen, und indem er der Schlange das Rückgrat zerbrach, legte er sich dieses wie eine Schnur um den Hals. In völliger Ratlosigkeit machten die Mönche jezt den Zwerg Muyalaka, ein menschliches Monstrum von furchtbarer, magischer Todeskraft. Und abermals begann Çiwa seinen mystischen Tanz, warf den Unhold mit seiner großen Zehe zu Boden und zertrat ihn unter seinen tanzenden Füßen. Da kam den ketzerischen Mönchen endlich die Erkenntnis, und sie demütigten sich. Erstaunt und entzückt über diesen wunderbaren Tanz wußten Vishnu und Ati-Seshan die Götter zu bereden, Çiwa dazu zu bringen, diesen Tanz zu wiederholen, vor allen Himmlischen, im heiligen Tillai, dem Zentrum des Weltalls, welches auch geschah.

Es ist vor allem dieser Tanz, der das Motiv der südindischen Kupfer- und Bronzebildchen aus früheren Jahrhunderten bis auf heute bildet: Nataradja (Herr der Tänzer), die Nadanta tanzend, sei es nur den Muyalaka zertretend, der bisweilen eine Kobra in der Hand hält, sei es in Stein- oder Holzrelief von einem Löwen- oder Schlangenmotiv in Angriffsstellung begleitet, alles dies auf einem Lotuspiedestal stehend, aus dessen Rand die Flammen züngeln; übrigens aber zeigt die Tanzfigur selbst einen allgemeinen Habitus von merkwürdiger und in der Tat auffallender Uniformität. Die Kleidung ist sehr einfach; sie besteht nur aus einer eng anliegenden Hose oder einem Schamschurz und einigen Schmucksachen um Hals, Arme und Knöchel und an den Ohren. Merkwürdig aber sind einige stereotype Attribute oben auf dem Kopfe. Immer sind es dieselben drei Dinge, die aus den Haaren zum Vorschein kommen: in der Mitte über der Stirne ein Totenkopf, links davon eine aufgerichtete, zum Angriff

bereitstehende Kobra, und rechts die Büste der Durga, alles Todessymbole ohnegleichen; und wenn dieser merkwürdige Schmuck an dem Kopfe eine Vorstellung geben soll von dem, was innerhalb des Kopfes, im Hirn, vorgeht, so ist es den alten Indern vorzüglich gelungen, in dem Kopfschmuck ihres tanzenden Çiwa eine Vorstellung von dem Todesgedanken zu geben, der unbewußt an der Seele nagt.

Wir stehen hier mitten in dem Problem des Todestriebes, wie dieser von Freud in: „Jenseits des Lustprinzips“ dargestellt worden ist. Haben die alten Inder, deren unfehlbares Aufspüren der tiefverborgenen Regungen des menschlichen Lebens sich in der Symbolik der alten Götterbilder oft auf erstaunliche Weise geäußert hat, schon wie einen reellen Instinkt den Drang nach dem Tode als einen wesentlichen Teil des Lebens, der Seelenäußerungen, erfaßt? Es ist dies fast sicher zu bejahen. Es braucht nicht wieder darauf hingewiesen zu werden, daß es den Völkern in ihren symbolischen Äußerungen, in ihren Mythen und Legenden, nie darum zu tun ist, Naturerscheinungen zu erklären. Es ist den Völkern und dem individuellen Menschen nicht darum zu tun, ein Bild von dem Tode zu geben, wie dieser in äußerlichen Gefahren das Leben bedroht. Der Mensch bedarf der Darstellung solcher völlig offen daliegender Erscheinungen nicht. Dagegen aber wirkt wohl ein Drang in ihm, sich zu äußern, was die unterbewußten Obsessionen der Seele betrifft, Obsessionen, die gerade durch ihr Unterbewußtsein eine Vergiftung des inneren Lebens bedeuten. Eine Äußerung derselben (wenn auch der Person selbst die wesentliche, tiefere Bedeutung unbewußt ist und nur in einer „Symbolik“ zum Ausdruck kommt) ist nichts anderes als eine Erleichterung, eine Entlastung des inneren Lebens. Eine solche Äußerung ist also für den allgemeinen Lebenszustand von größter Wichtigkeit. Und ausschließlich in diesem Sinne haben wir also die zeremonielle Kunst, die Mysterien und die große Religionssymbolik zu verstehen.

In dem tanzenden Çiwa ist das eigene, verborgene Seelenleben ausgedrückt. Çiwa selbst verkörpert im allgemeinen das für sich be-

stehende Lebensprinzip, das also frei vom Tode ist. Durga ist das für sich bestehende Todesprinzip.[1] Beide stehen nebeneinander und schließen einander gleichzeitig aus. Çiwa als das Leben, dem die Durga mit dem Tode droht, letzteres in dem Sinne des gewöhnlichen Kampfes ums Dasein, ist also eine offenbare Unwahrscheinlichkeit. Aber, der Einblick, den der Çiwatanz in das verborgene Leben der Seele gewährt, gibt uns ein symbolisiertes Bild von einem Tode, der einen wesentlichen Teil des Lebensprinzipes bildet. Nur wenn dem Leben selbst ein verborgener, eigener Todesinstinkt zugeschrieben wird, ist es möglich, den Lebensgott in einem Kampf gegen den Tod, das ist gegen eigene Todesgedanken, den eigenen Todestrieb, darzustellen.

Was ist das Leben anderes als eine fortwährende Reaktion auf Reize, die anfänglich alle von außen kommen und in scheinbar innere Reize umgewandelt werden können. Ohne diese Reize besteht das Leben nicht und fällt ins Leblose zurück. Das Leben ist das Produkt eines immerwährenden und ununterbrochen wirkenden Antriebes, sich gegen jenen Zustand absoluten Gleichgewichtes und ewiger Ruhe, wonach alle Bewegung gerichtet ist und den wir den Tod nennen, zu erhalten. Das Leben ist ein sekundärer, „künstlicher“ Zustand, der als solcher gerade am typischsten dadurch gekennzeichnet wird, daß er dem Tode widerstrebt. Das Leben ist als solches ein Kampf gegen den Tod, aber ein Kampf gegen einen primären Ruhezustand und ist also trotz des „künstlichen“ Aufpeitschens, welches sich in der Empfindlichkeit für allerlei Reize äußert, dem Tode geweiht. Dieser Zustand der Ruhe, des Gleichgewichtes, der Untätigkeit wurzelt also als primärer Drang in dem Wesen jedes Lebens, des Protoplasmas, jeder Zelle, jedes Organs, daher des ganzen Individuums. Es ist eine Kraft, die fortwährend wirkt und sich der Reaktion eines jeden Reizes entgegenstemmt, eine reelle Kraft, die wir als ein elementares Todesgefühl bezeichnen können, das im Protoplasma, in jedem Lebendigen vorhanden ist. Es fragt sich, ob dieses elementare Todesgefühl im

1) Ausführlich auseinandergesetzt in: „Das Tri-theon der alten Inder“ (Imago VII, Jahrgang 1921).

Gehirn in einen Todesgedanken verwandelt werden kann, welcher die Möglichkeit in sich birgt, auf irgendwelche Weise ins Bewußtsein zu treten. Ebenso ist es fraglich, ob wir dieses elementare Todesgefühl ins Unterbewußtsein verlegen dürfen, ohne dadurch zwei prinzipiell verschiedene Funktionen unrichtigerweise zu identifizieren: denn das Unterbewußtsein pflegen wir als eine psychische Funktion zu betrachten, während das elementare Todesgefühl einen physiologischen Zustand voraussetzt. Wäre es möglich, daß in diesem physiologischen Zustand das Wesen „des Triebes" wurzelt? Und daß der „Trieb" also ein im primären Sinne somatisches Gefühl ist, entweder in das Gehirn projiziert oder nicht, und dort in ersterem Falle in ein psychisches Element umgewandelt? Eine unumstößliche Tatsache ist es, daß viele Menschen kurze Zeit vor dem Hinscheiden mit Gewißheit den bevorstehenden Tod fühlen, als Zustand, nicht als Gedanken. Diese merkwürdige Gewißheit ist treffend, denn von keinem von ihnen kann man sagen, daß er dieses Gefühl schon früher gehabt hätte. Es ist ein Zustand, der sich in diesen Augenblicken des ganzen Körpers bemächtigt, jetzt, da er mit Gewißheit seiner Gleichgewichtsruhe entgegengeht, ein Zustand, der also ins Bewußtsein übertragen werden kann.

Das ganze Leben hindurch herrscht dieses Todesgefühl, tief ins Unterbewußtsein hinabgetaucht, aber darum nicht weniger aktiv. Weil es in seinem ersten Anfange nicht psychisch ist, sondern physiologisch, ist es schwer, ohne weiteres von einem instinktiven Todesgedanken, von einem Todesverlangen zu sprechen. Daß aber praktisch das elementare Todesgefühl in der Tat als ein instinktiver Gedanke, als ein unbewußtes Todesverlangen im Körper wirkt, ist gewiß. Sind doch die Beispiele zahllos, aus denen sich ein dunkles Todesverlangen beim Menschen unwiderleglich zeigt. Mehr als man es sich wohl denkt, kommt unter den Menschen ein unbewußtes Sich-in-den-Tod-Werfen vor, wenn auch das Bewußtsein nichts davon wissen will, wenn auch das Bewußtsein sich dagegen sträubt, und wenn auch die Umstände den Eindruck eines Unfalles, der Verzweiflung, des Wahnsinns geben. Die tragischen Umstände und sogenannten üblen Zu-

fälle sind ein Versteckenspiel. Mit Raffiniertheit schafft der unbewußte Drang nach dem Tode die Umstände und Zutälligkeiten: sei es eine Liebestragödie, eine sublime Aufopferung, ein Verbrechen, das zu wahnsinniger Verzweiflung führt, eine verzweifelte Schwermut oder eine Tat von phänomenalem Mut. Die betreffende Person ist in der Tat verzweifelt, mutig, wahnsinnig, aber trotzdem ist alles dies ein schreckliches, von einem unbewußten Drang in Szene gesetztes Komödienspiel, um dem Leben gegenüber einen gut argumentierten Grund zu haben, sich zu morden. Und wo das Leben sich dennoch als zu stark erwies, da führen die „Umstände", wo nicht zum Tode, so doch zu etwas Verhängnisvollem, einer Katastrophe; es gibt Menschen, die ihr ganzes Leben vom „Schicksal" verfolgt werden, einmal übers andere. Sie selbst und die Umstehenden mit ihnen vermuten nicht im geringsten, daß das Schicksal forciert wird; der Charakter, der solchen Leuten selbst qualvoll ist, ist die Äußerung eines tragischen Konfliktes zwischen dem bewußten Lebensdrang und dem unbewußten Todesverlangen. Man erkennt ihn an der unnötigen, zwecklosen Selbstmarter von Geist und Körper; am Masochismus, aber auch am Sadismus, an der Grausamkeit. Man erkennt das Suchen, wenigstens das Aufsuchen des Todes an jener schwermütigen „Todessucht", die einen innigen Gefallen findet am Besuch von Kirchhöfen, am Spazieren zwischen Gräbern, und, wie wir es in „krankhafter" Form in einigen alten Dynastien kennen, im einsamen Verweilen in den unheimlichen, düstern Grabkellern, wo die sinnliche Berührung mit dem Tode eine fast wirkliche ist. Und dann ist die Religion, die den Tod zu etwas Anziehendem, etwas Wünschenswertem macht, auch eine Rationalisierung des Todesverlangens der Opposition des Lebens gegenüber. Ebenso die Askese, die Abtötung der Begierden, aber auch die Mystik.

Es wird ein neues, schwieriges Problem in der Lehre der Verdrängungen, Sublimationen und Symbolik sein, näher zu analysieren, ob und in welchem Grade die Handlungen, das Betragen und das Geistesleben der Menschen im tiefsten Wesen im Todesgefühl wurzeln; ob

es infolgedessen der direkte Untergrund einiger Psychosen werden kann. Wäre es aber dann möglich, um der Genesung willen das Todesgefühl ins Bewußtsein zu bringen?

Das Leben hat sich mit aller Macht gegen den Tod zu wehren. Der Todestrieb, der überall in einem verborgenen Winkel lauert, um das Leben zu überrumpeln, ist dem Leben fatal; letzteres wird langsam, aber sicher untergraben. Das Leben wird alles aufbieten, um den Todesgedanken, das unbewußte Todesverlangen unschädlich zu machen. Und in der Tat, das Leben verfügt in dieser Hinsicht über ein vorzügliches und mächtiges Mittel, nämlich die Übertragung. Nichts beherrscht das Leben in stärkerem Maße als diese Übertragung, dieses Abstoßen von Gefühlen, die es beschweren. Dies ist das Sicherheitsventil des innern Lebens, ohne welches der Mensch körperlich und geistig vernichtet würde. Es handelt sich hier, bei dem elementaren Todesgedanken selbstverständlich nicht um eine von außen eingeführte, gewöhnliche Verdrängung; sondern diese ist primär und wurzelt im Körper. Wohl aber hat sie mit der gewöhnlichen Verdrängung die ernstliche Beschwerung des unterbewußten Seelenlebens gemein, welches auf das Leben und das Am-Leben-Bleiben eingestellt ist. Und auch gegen das Todesverlangen wird das Leben von diesem mächtigen ihm zu Gebote stehenden Heilmittel Gebrauch machen. Die Übertragung soll zweckmäßig sein; sie muß das Übertragungsobjekt gänzlich damit ausfüllen, wenn das Individuum sich selbst davon befreien will. Als Todesverlangen in reiner Form würde die Übertragung keine Aussicht auf Erfolg haben. Es muß sich transformieren und tut es auf gewaltige Weise, nämlich in die Sexualität. Mittels der sexuellen Begierde weiß sich der Todestrieb auf eine andere Person zu übertragen, die ihn mit gierigen Händen annimmt. Im Koitus findet diese Übertragung ihr höchstes Ziel. Die heftige sexuelle Spannung ist die Gespanntheit des wachsenden Todesverlangens: es entlädt sich, wird entspannt in der heftigsten der Übertragungen, über die der Körper verfügt. Dem körperlichen Todesgefühl, das gleichsam diffus über den Körper verbreitet ist, als ein allgemeines Gefühl, das allem lebenden

Stoff eigen ist, kann nichts anderes gegenüberstehen als ein ebenso körperliches, ebenso diffus über den lebenden Stoff verbreitetes Gefühl, das in seiner Befriedigung denn auch die gänzliche Befriedigung über den ganzen Körper gibt, wie es die sexuelle Befriedigung tut. Die sexuelle Befriedigung ist denn auch im höchsten Grade eine Gefühlsbefriedigung und wie keine andere dazu geeignet, von einer Person auf die andere übertragen zu werden. Die Befriedigung ist nicht ein Empfangen, sondern eine Befreiung, eine Entlastung, ein von sich Werfen einer unterbewußten Obsession, die das körperliche, sowie „das Seelenleben" zu vergiften und zu vernichten droht: des Todestriebes! Die Sexualität gleicht einem primären Lebenstrieb in höchster Potenz; sie ist aber in Wirklichkeit der Todestrieb, der sich einem andern transformiert übergibt, um das eigene Leben möglich zu machen. Und wenn der Körper, das Leben in dieser körperlichen Übertragung die beste und einzige Lösung gefunden hat, das Leben von einem vernichtenden Prinzip zu befreien, so können wir hieraus keine andere Folgerung ziehen, als daß wir in der Einteilung der Lebewesen in Geschlechter den Einfluß des Todestriebes zu sehen haben. Dieser ist es, der den lebenden Stoff genötigt hat, sich zu teilen in Männchen und Weibchen. Sexualität ist, wenn man will, „sublimierter" Todestrieb, insofern sie natürlich dem Leben nützlich geworden ist und insofern die ursprüngliche Übertragungsmethode möglicherweise das Töten anderer Wesen war, eine Methode, die vielleicht ihrer sozialen Unzweckmäßigkeit wegen entwicklungsgeschichtlich in Sexualität transformiert wurde, wobei die sexuelle Tat, der Koitus, eigentlich mit einer Tötungstat identisch ist. Sexualität und Tod! Ihrer beider Gemeinschaftlichkeit ist selbst für das bewußte Leben nicht zu verbergen. Hunderte von Tatsachen beweisen, in wievielen Fäden die Sexualität mit der Todesidee verbunden ist. Sexuelle Missetaten, sexuelle Aberrationen, der Sadismus in allen seinen Schattierungen von der Spielerei bis zum Morde: eine düstere Bilderreihe aus dem Leben des Menschen. Und welch eine merkwürdige Verwandtschaft besteht zwischen Kränklichkeit und

Sexualität. Es ist eine allgemeine Erfahrung, daß Menschen, deren Körper langsam aber sicher infolge einer aufreibenden Krankheit dem Tode entgegengeht, außerordentlich leidenschaftlich und sinnlich sind. Es ist eine ebenso unumstößliche als treffende Tatsache, daß normale, gesunde Personen eine Erhöhung des sexuellen Verlangens vor Eintritt einer Krankheit erfahren, wenn diese auch nur eine gewöhnliche Erkältung ist. Daß Soldaten in der Schlacht bei einem befohlenen Angriff, also angesichts des Todes, von heftigen Erektionen belästigt werden, ist eine Tatsache, die nach dem letzten Kriege öfters in der Literatur zur Sprache gekommen ist, und die sexuellen Ausschweifungen beim Angriff und bei Plünderungen von Dörfern im Kriege, von denen immer so viel Aufhebens gemacht wird, sind im Lichte des oben Mitgeteilten nicht so sehr eine Äußerung charakterloser Bestialität, als wohl ein nicht zu unterdrückender Reflex bei Leuten, deren Körper durch den heftigen Todesgedanken in äußerste Spannung versetzt worden ist.

Je stärker der Todesreiz, um so stärker die Neigung des Lebens, diesen Reiz durch Übertragung, durch Verstärkung der Sexualtriebe zu vernichten. Und wurzelt die Sexualität, der sexuelle Konflikt, wirklich im Todesverlangen, so muß die psychische Analyse des Patienten auf eine noch tiefer liegende Stufe gestellt werden, als das Bewußtwerden des sexuellen Konfliktes. Es ist dies vielleicht der Weg der Psychoanalyse hinsichtlich der bis jetzt unheilbar Irrsinnigen.

Wenn die Sexualität die Überwinderin, die Vernichterin des Todesverlangens ist, so wird die Deutung von Çiwas Tanz klarer. Wenn Çiwas Tanz die Vernichtung der auf den Gott einwirkenden Todesgedanken darstellt, so ist dieser Tanz nichts als die sich auswirkende Sexualität, d. h. der Koitus. Dann aber erkennen wir Çiwa auch wieder als den großen Gott des Lebens, den Lebenspender, den Geliebten des flammenden Bodens, den Mittelpunkt der Orgien des alten Çiwadienstes. Gewaltig ist der Anblick jener alten Holzskulptur: Çiwa im Ornat des Lebensgottes, um ihn herum die lechzenden, wilden Flammen, in den vielen Armen die eigentümlichen Attribute des phallischen Gottes: Keule, Wurfscheibe, Fackel, Dreizack, Krug, Waffen;

er selbst angegriffen von einem Löwen, umschlungen von einer Riesenschlange, belauert von einem abscheulichen Zwerg, in wildem suggestivem Tanze: der Koitus, der das von allen Seiten angreifende Todesverlangen beschwört. Es haben sich besonders um den tanzenden Çiwa die berüchtigten Orgien des Çiwadienstes konzentriert. Der tanzende Çiwa war der Phallusgott im wahrsten Sinne des Wortes. Sehr deutlich finden wir diese Symbolik in einer Episode von Çiwas oben erwähnter Sendung bei den ketzerischen Mönchen im Walde von Taragam. Çiwa war, wie gesagt, nicht nur begleitet von Vishnu, sondern auch von Ati-Seshan, der Weltschlange, der Weltkobra, die u. a. in der bekannten Legende vom Buttern des Ozeans eine Rolle spielte. Als Çiwa den Tanz vor den Mönchen anfing, wurde diese Brillenschlange Ati-Seshan so von der Schönheit und mystischen Kraft desselben ergriffen, daß sie sich starr erhob und in diesem Zustande gerührt und ehrfurchtsvoll den göttlichen Tänzer anstarrte. (Symbol der Erektion im Koitus.) Erst als der Tanz beendigt war, fiel Ati-Seshan in völliger Erschöpfung zu Boden, das Lob von Çiwas Macht und Größe verkündigend. Er stellte sich dem Gott ganz zur Verfügung, wollte nur ihm noch dienen, legte all seine Zieraten und himmlischen Attribute ab, zog sich ganz nackt in Buße zurück. Aber jedesmal, wenn Çiwa den Tanz vorführt im Himmelspalast des Chictambaram, erhebt sich Ati-Seshan, um Zeuge des mystischen Tanzes zu sein. Und so sind Kobra und tanzender Çiwa untrennbar geworden in Legende und altem Kultus. Die aufgerichtete Brillenschlange ist ein wesentlicher Teil des Çiwatanzes. Seit undenklichen Zeiten wurde bei den alten Indiern der Çiwatanz mit einer heiligen Kobra als Mittelpunkt vorgeführt. Ein Priester verstand es, mittels eines monotonen Pfeifens auf einem flötenartigen Instrument die Schlange zur starren Erhebung zu hypnotisieren; um sie herum führte ein Priester, der Çiwa vorstellte, den mystischen Tanz auf: den Koitus, der sich mit dem aufgerichteten Penis als Mittelpunkt[1] vollzieht. Eine große Zahl

1) Die Kobra ist bis heute ein sehr wichtiges phallisches Tier, nicht nur wegen ihrer Eigenschaft sich erheben zu können, sondern auch besonders wegen der bekannten flügel-

niederer Priester und Tempelmädchen beteiligten sich als Götter und himmlische Wesen am Tanze. Inzwischen wurde auf einem Altar über einen steinernen Phallus mit Yoni die weiße Soma gegossen, eine Symbolhandlung für die Ergießung des Samens. Dann geschah es in einer Art sexueller Ekstase, daß Mädchen und Priester sich mit dieser betäubenden Flüssigkeit beschmierten und sie tranken, welchem Beispiel von den Tausenden Besuchern gefolgt wurde, was wegen des Rausches schließlich in zügellose Orgien entartete, wobei die Priester und die Tempelmädchen vorangingen.[1] So wurde besonders der Tanz des Çiwa das eigentliche Zeremoniell des orgiastischen Çiwadienstes. So wurden die Stein- und Erzbilder, die den tanzenden Çiwa vorstellten, prächtige Bronzen von 1—1 1/2 m Höhe, der Hauptschmuck der Tempel der alten çiwaitischen Inder; sie sind das Symbol des koitierenden Çiwa, aber auch die Vorstellung des Koitus als solche des sexuellen Hauptmomentes.

Aber sind nicht überhaupt dergleichen Zeremonien die Symbolisierung der von der Gesellschaft verachteten Wünsche und Begierden? Sind dergleichen Symbolisierungen nicht die heimtückische Erfüllung verbotener Wünsche? Aber wo ist je die gewohnte Sexualität (sofern sie innerhalb der Anstandsgrenzen gehalten wurde) verboten worden? Wenigstens derart verboten, daß der Mensch nur auf symbolischem Wege sie heimlich zu befriedigen vermag? Wenn etwas symbolisch vorgestellt wird, so handelt es sich im wesentlichen um Verdrängungen, und diese beziehen sich doch gewiß nicht auf die gewohnte normale Sexualität, weder im Norden und Westen, noch im Süden und Osten! Können also die çiwaitischen Sexualitäten Symbolisierungen der gewohnten Sexualität sein? Dies ist psychologisch eine Ungereimtheit. Aber was steckt denn hinter den berüchtigten sexuellen çiwaitischen Ausschweifungen? Dahinter steckt ein Wunsch,

artigen Verbreiterung am Halse, die die beiden Hoden vorstellen. Nicht selten sind Abbildungen einer Kobra mit zwei deutlichen Flügeln unter dem Kopf statt der gewöhnlichen Verbreiterung, vielleicht der Urtypus des Drachen.

1) Einen tieferen Einblick in die Tempelprostitution bietet: „Zur Psychoanalyse des Rauchopfers". (Imago VII. Jahrg. 1921.)

der nicht nur von der Gesellschaft (als Selbstmord), sondern auch vom eigenen Leben „verboten“ ist: das Verlangen nach dem Tode! In der sexuellen Ausschweifung jedes Menschen steckt der verzweifelte Versuch des Körpers, sich dem Todesverlangen zu entziehen; in dieser zügellosen Ausschweifung, in dieser rücksichtslosen Hingabe an das Gegenteil, liegt voll heftiger Affektwerte das Verlangen nach dem Tode verborgen.

Die alten Bilder, Reliefs, Bronzen, Holzskulpturen des Çiwatanzes der Hindus sind wahrscheinlich die ältesten Formen des „Totentanzes“ in der Kunst, ein Genre, das in der europäischen Kunst, besonders in früherer Zeit, eine wichtige Rolle gespielt hat und sehr beliebt war. Bei den Hindus wurden Leben und Tod zusammen in einer Person, einer lebenden Person, dargestellt, indem der Tod durch sinnbildliche Tiere und einen sinnbildlichen Kopfschmuck angedeutet wurde und begleitende Gesänge, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ließen, den Eindruck und den Sinn vervollkommneten. Bei unseren abendländischen Künstlern sind das Leben und der Tod getrennt, der Tod wird durch ein handelndes Gerippe dargestellt. Die Betrachtung dieser Totentänze überzeugt uns aber auch unmittelbar davon, daß hier nicht ohne weiteres der gewöhnliche äußerliche Tod durch Krankheiten und durch den alltäglichen Kampf ums Dasein gemeint wird, sondern ein Tod, der aktiv in unsere Handlungen eingreift, der der Führer unserer Taten ist. Wir sehen den Tod mit seiner berühmten Geige als Anreger zum wilden Tanz; gesunde, fröhliche Menschen tanzen in wildem Rausch um den spielenden Tod herum; sie lauschen diesem Spiele, das ihnen auch die Liebe eingießt, welcher sie sich nachher mit ungezügelter Leidenschaft hingeben werden. Unerschöpflich ist in den Totentänzen das Motiv von „Tod und Liebe“, der Tod als direkter Verführer mit seinen unzüchtigen Handgriffen, der Tod als Kuppler, der Tod, der als unfehlbarer und sachkundiger Führer die lebensfrohen Menschen zur Liebe und Wollust führt. Wir sehen den Tod als Anführer auf dem Schlachtfeld oder auf den Barrikaden, der Tod ist der Leiter, der Tod ist nicht das, was wartet,

sondern der aktive Leiter; man sieht das Volk, den Menschen ihm und seinem Rufe folgen, der Tod lenkt unsere Handlungen, unsere Schritte. Wir sehen den Tod dem Ohr einer andächtig lauschenden Person, die in der Blüte des Lebens steht und die Augen in unbestimmte Fernen richtet, ein Lied spielen, den dunklen, unterbewußten Todesgedanken, das Todesverlangen, das der Grundton jeden Lebens ist. Was sie eigentlich im tiefsten Wesen zeichneten, wußten unsere Künstler nicht. Sie mögen wohl alle an den gewöhnlichen Tod gedacht haben, als Versinnbildlichung der Hinfälligkeit des Lebens. Aber daß in fast all diesen Totentänzen der Tod unbewußt als der Leiter, der Anführer, der Versucher, der Verführer, als aktive Kraft in unserem Leben dargestellt wird, beweist unzweideutig, daß ihnen das dunkle Gefühl des Todestriebes vorschwebte. In treffender Wirkung wußten unsere Künstler dies darzustellen.

Und was ist das Ende des tanzenden Çiwa? In diesem Ende liegt bei den Hindus wieder ein Gedanke, der ebenso superb als konsequent ist: das Nirwana. Alle Menschen gehen früher oder später ins Nirwana ein, also auch die Götter. Die Götter sind bekanntlich bei den Hindus die letzten Lebensphasen einiger besonderer, bevorzugter Menschen. Wenn ihre Zeit vollbracht ist, gehen auch die Götter ins Nirwana ein, und andere folgen ihnen nach, die denselben Namen beibehalten. Der Nirwanabegriff ist eine Folgerung des Gedankens, der dem Çiwatanz zu Grunde liegt. Wenn der Tanz aufgehört hat, bringt der Todestrieb das alles stillende Gleichgewicht. Aber es mußte mit der menschlichen Unsterblichkeit ein Kompromiß geschlossen werden. Das Nirwana nun hat dieses Problem glänzend gelöst: die gänzliche Gleichgewichtsstille innerhalb des Lebens, der Tod innerhalb des Lebens, das zur Ruhe gelangte Leben innerhalb des Todes. Der siegende Todestrieb innerhalb des ewigen Lebens. Gewiß, die Hindus haben das Leben und den Tod in ihren tiefsten Tiefen empfunden. Das Nirwana ist Çiwa, wenn sein Tanz zu Ende ist.

Batavia (Java), Mai 1923.

MUSIKPSYCHOLOGISCHE PROBLEME[1]

Von Dr. SIGMUND PFEIFER (Budapest)

(Vorgetragen auf dem VII. Int. Psychoanalytischen Kongreß in Berlin)

I

Die Psychologie der Musik wurzelt in der Biologie. Diesen Zusammenhang haben die meisten Biologen und Psychologen bestätigt, die sich mit Musik befaßt haben, um nur Darwin, Spencer, Wallace, K. Groos, R. Lach zu nennen. Deshalb wiederhole ich hier kurz die Grundzüge einer Entwicklungstheorie der Musik, die ich schon im Ungarischen Psychoanalytischen Verein vorgetragen habe.

Wir müssen Darwin darin beistimmen, daß die Musik der Tiere in enger Beziehung zu ihrer Sexualität steht. Die geringen Abweichungen ändern nichts an dieser Erfahrung. In der Entwicklungsreihe begegnen wir der Musik bei den Amphibien; schon die Frösche singen in ihrer Paarungszeit. Das sind die Tiere, welche die Kunst fertiggebracht haben, dauernd auf dem Trocknen zu leben, also aus dem körper- und lebensfremden Stoff Luft einen körpereigenen zu bilden. Die Luft wird nachher als Bestandteil des eigenen Körpers behandelt, mit Ichlibido, narzißtischer Libido besetzt, und seither nimmt sie teil an den Vorgängen des Ich.

In den drei Abhandlungen über Sexualtheorie wird von den Partialtrieben erwähnt, daß sie einerseits den Sexualakt einleiten und zu ihm

1) Auszug aus einer Arbeit über Musikpsychologie und Ästhetik im Lichte der Psychoanalyse.

führen, andererseits, daß sie einst im Laufe der Artentwicklung adäquate Sexualbetätigungen gewesen sein mögen. Biologisch betrachtet bedeutet das, daß die Libido bei jeder neuen Position ihre früheren Entwicklungsstadien durchlaufen muß. Wir wissen auch, daß sie an diesen haften bleiben und zu ihnen regredieren kann. Da wir der Musik unter den Vorlustmechanismen der Paarung begegnen, müssen wir sie auch entwicklungsgeschichtlich ebendort suchen, also irgendwo vor der Genitalstufe. In der Vermehrung der Fische, die ihre Sexualprodukte in das Meer entleeren, wo die Befruchtung erst stattfindet, ist noch eine prägenitale Stufe zu isolieren, und zwar die primitivste, die Zellteilung, als eine durchwegs narzißtische. Bei der Zellteilung und Sprossung geht die periodisch einbrechende Sexualität mit einer Erhöhung der narzißtischen Libidospannung im Plasmakörper einher, die durch die Abstoßung eines Teiles der libidoerfüllten Masse materiell abgeführt wird, nachdem der sehr wahrscheinliche Entlastungsversuch durch Bildung von Libidodepots an der Körperoberfläche oder in ihrer Nähe sich auf die Dauer nicht bewährt hat. Es ist vorauszusetzen, daß dieser Mechanismus auch bei den späteren Sexualregungen in der einen oder anderen Form in Gang gesetzt wird, bevor die höchste Stufe der Sexualität, die Befriedigung am Objekte, erreicht wird. Es wird versucht, die erhöhte narzißtische Spannung zuerst an die erogenen Zonen der Körperoberfläche zu binden. Dadurch werden diese mit Libido besetzt, ihre muskulären Elemente, wie ein jeder libidobesetzte Muskel, geraten in einen erhöhten Tonus, was die Grundlage zur Tonisierung des Klanges bildet. Bei einem weiteren Schub der Libidospannung genügen diese Bindungen nicht mehr, sondern der Organismus greift zu dem obengenannten Mittel, dieses Mehr an Libidospannung durch die materielle Projektion loszuwerden, die ihm durch die Auffindung eines geeigneten Objektes auch schließlich, aber nicht so leicht, gelingt. Die individuelle Sexualität muß zuerst auch zeitlich, wenn auch en miniature, den durch die Phylogenese vorgeschriebenen Entwicklungsweg gehen — was uns als Reifungsvorgang imponiert —, und während dieser Latenzperiode

im kleinen wird zur Verringerung der narzißtischen Libidospannung zu intermediären Mitteln gegriffen. Der Organismus könnte es wieder versuchen, durch Abstoßen eines Teiles die Spannung loszuwerden, aber bei den höher organisierten Wesen mit ihrer Zelldifferenzierung ist dies allmählich unmöglich geworden. Der Organismus greift dann zum Ausweg, sich seiner Libidospannung mittels des Ausstoßens eines geeigneten Ersatzstoffes, z. B. der Luft, durch eine geeignete Pforte, durch einen Sphinkter: den Kehlkopf, also durch eine erogene Zone zu entledigen. Hier ist die Geburtsstätte des Gesanges und damit aller Musik.

So hypothetisch all dies klingt, es entbehrt keineswegs der Unterstützung durch biologische Tatsachen. Die narzißtische Libidoansammlung in der Paarungszeit hat ihren materiellen Ausdruck in der zoologischen Tatsache, daß viele Tiere in der Brunstzeit die verschiedensten körperlichen Vergrößerungen, Kämme und erektile Organe zeigen, welche zugleich mit dem Anwuchs der Libido erscheinen und sich vergrößern. Unser besonderes Interesse beanspruchen aber jene Einrichtungen, welche dazu dienen, diese Vergrößerung des Körpers gleichsam zur Verteilung und Verdünnung der Libido auf mehr libidotragenden Stoff durch Luftansammlung zu erreichen. Solche Lufttaschen, welche meistens mit dem Atmungsapparat zusammenhängen und mit der Phonation in enge Beziehung treten, sind bei den Fröschen, gewissen Kriechtieren und den nächstverwandten Vögeln, den exquisiten Singtieren, anzutreffen. Ich erinnere Sie an die äsopische Fabel der rana rupta, wo die Eitelkeit, ein Symptom des Narzißmus, durch den aufgeblasenen Frosch nicht zufällig dargestellt wird.[1] Auch im Kinderspiel wird diese biologisch begründete Eignung im Frosche entdeckt und es hat Mittel gefunden, die Frösche sich bis zum Bersten aufblasen zu lassen.

Diese narzißtische Libido tragende Luft wird dann statt des narzißtische Libido tragenden Plasmas ausgepreßt, und zwar durch eine erogene Zone, einen Sphinkter, den Kehlkopf, dessen ebenfalls libidogefüllte Muskeln sich im tonischen Kontraktionszustand befinden.

1) Das Beispiel habe ich seither auch bei Darwin verwendet gefunden.

Die so durchströmende Luftsäule bringt die Stimmbänder in periodische Bewegung, die eigentlich Folge und Ausdruck der tonischen Erregung ihrer Muskeln ist und übernimmt dadurch neben ihrer narzißtischen Libido noch die Lust der passierten erogenen Zone, welche beide dem primitiven, einfachen, lang ausgehaltenen musikalischen Ton seinen eigenen Klangreiz verleihen. Dieser ist also eine Projektion, richtiger eine Ejektion der gestauten primär-narzißtischen und der autoerotischen Libido eines sexuell erregten, jedoch zur eigentlichen Objektsexualität noch nicht vorgedrungenen Organismus mittels eines ziemlich weit entmaterialisierten Ersatzstoffes. Theoretisch steht der Gesang den Erscheinungen der Hysterie am nächsten, gekennzeichnet durch die Rolle der erogenen Zone und durch die Tonisierung der Stimmuskel — allerdings nicht auf genitaler Grundlage, es muß vielmehr sein Fixationspunkt in die anal-sadistische Phase verlegt werden; dies würde also einer Aufstellung Abrahams entsprechen, in welcher er uns an die Möglichkeit von Konversionserscheinungen auf analsadistischer Grundlage erinnert. Wir müssen uns den Ursprung des Gesanges sogar etwas präsadistisch denken, in der Tat geht auch der Gesang der Vögel in die sadistische Verfolgung des Weibchens und dann endlich in den Koitus über. Es erfolgt auf diesem Wege also eine Erhöhung der sexuellen Erregung von dem narzißtischen Niveau auf das der Objektlibido, wobei das Widerstreben des Narzißmus vom Vogel gleichsam abgesungen werden muß. Diese Theorie deckt sich also nicht mit der darwinistischen, da letztere den Gesang als ein primär-erotisches Reizmittel auffaßt, während ihm diese Bedeutung höchstens sekundär zukommt. Der Gesang soll im Gegenteil ein Versuch zur Abführung der Libido auf einer früheren, primitiveren Stufe sein, als die der Genitalität.

II

Wenn wir uns jetzt in möglichster Kürze zum anderen Pol der musikpsychologischen Probleme wenden, zum Inhalte des musikalischen Ausdruckes, so finden wir zunächst, daß die Ansicht, der In-

halt der Musik sei nur Ausdruck, in ihrem postulierten biologischen Ursprung ihre volle, sozusagen wörtliche Bestätigung findet. Was wird aber durch die Musik ausgedrückt? Die neueren Musikpsychologen sind darin einig, daß die Musik keinen objektiven Inhalt hat, es sind nur Gefühle, nach Hanslick sogar das Dynamische und Figürliche an ihnen, welche ausgedrückt werden können. Das entspricht der narzißtischen und autoerotischen Natur der Musik; sie kann alle Vorgänge des Ich ausdrücken, welche durch eine narzißtische und autoerotische Libido besetzt sind, vor allem aber alle Schicksale und Wandlungen der Libido und der Triebe, soweit sie sich auf unser Ich beziehen, aber die Musik kann nichts ausdrücken, wenn die Libido in eine Objektbindung tritt. Also nie einen Wunsch, wohl aber die Wunscherfüllung selbst. Mit andern Worten: die Musik kann die funktionelle Seite alles seelischen Geschehens ausdrücken im Sinne des funktionellen Phänomens oder der Symbolik nach Silberer und dies entspricht auch ihrem narzißtischen Charakter, da nach einer Aussage Ferenczis das funktionelle Phänomen nichts anderes ist als der Anteil des Narzißmus an der Symbolbildung. In der Musik tritt dies in seiner vollen Reinheit isoliert auf, die Bewegungen unserer Ichlibido, ihre Anteilnahme an unseren seelischen Vorgängen ist im musikalisch Ausgedrückten wiederzufinden.[1]

Der Musik fehlt also allen anderen Künsten gegenüber die Möglichkeit, Objekte der Libido, außer unserem Ich, darzustellen. In unserer objektiv orientierten Psyche erzeugt dieser Umstand eine Lücke, die dann mit bewußten und unbewußten Phantasien sozusagen ausgestopft wird. Die musikalischen Mittel, der Klangreiz, der Rhythmus und der dominierende Narzißmus erzeugen eine psychische Regression auf die Arbeitsweise des Lustprinzips; auf diesem Boden läßt die von ihren Objekten abgelenkte Objektlibido durch Besetzung der bewußten und unbewußten, erotischen und ehrgeizigen Wünsche bunte und zahlreiche vorbewußte Phantasien, Tagträume

1) Musik ist demnach eine Kunst der „Ich-Erinnerungssysteme“. Vgl. Ferenczi: „Über den Tic“. I. Z. 1922.

erwachsen, versucht also auf diesem Umwege wenigstens einen Teil der Wunscherfüllung am Objekte zu retten, welche aber mit dem Wesen der Musik nur in sekundärem Zusammenhange sind. Diese objektlibidinösen Tagträume und Phantasien, die in anderen Künsten das Material abgeben, aus dem der Künstler den Stoff zu seinem Schaffen nimmt, sind in der Musik nicht wesentlich; wenn vorhanden, dann sind sie nur sekundärer und komplementärer Natur, und bilden sich erst in der Psyche des Zuhörers aus. In dieser Hinsicht kann die Musik eine Kunst in zwei Phasen genannt werden.

Noch schärfer wird diese Eigentümlichkeit beleuchtet, wenn wir der ähnlichen Spaltung gedenken, die sich in einer exquisit objektiven Kunst: der Malerei vor unseren Augen abgespielt hat. Dort hat einerseits eine Abzweigung des Futurismus: der Simultanismus, alles Funktionelle abgestreift und gefällt sich in der Darstellung eines gleichzeitigen Denkinhaltes, etwa einer Assoziationskette vergleichbar, während der Expressionismus immer mehr auf das Objekt verzichtet, um den Ausdruck der es umwogenden Libido- und Ichvorgänge zu akzentuieren. Nicht nur theoretische Erwägungen, sondern auch das Beispiel der Musik ermöglichen es, für den Expressionismus eine bessere Prognose quoad vitam zu stellen, die schon bisher durch die Kunstentwicklung gerechtfertigt worden zu sein scheint. Allerdings kann die expressionistische Malerei ebensowenig je wirklich gänzlich objektlos werden wie die Musik objektiv, trotz ihres asymptotischen, nie vollkommen zum Ziele führenden Strebens in dieser Richtung.

Zweier scheinbarer Ausnahmen müssen wir hier gedenken. Die erste entsteht dadurch, daß die Musik auch Vorgänge der Objektlibido auszudrücken scheint — sie schwindet mit der Einsicht, daß es auch hier immer nur die parallelen Bewegungen der Ichlibido sind, welche nachgebildet und ausgedrückt werden. Zum Beispiel kann die Musik nicht einen bestimmten Koitus, sondern den Koitus überhaupt, seine Pulsion, seine Spannung, seine Lust ausdrücken. Die Objektwelt spiegelt sich auch in unserer Musik, denn die Entwicklung zum Objektniveau durch Jahrtausende hat ihre Spuren auch in der Musik

hinterlassen, aber das Prinzip des Narzißmus konnte nicht übertreten werden, die Objektwelt wird in der Musik nur als Störer des narzißtischen Befriedigungszustandes, als Hindernis und Stauung auf dem Wege zur Wunscherfüllung dargestellt, in der Hauptsache durch die verschiedenen Kontraste, Konflikte, Dissonanzen, Zurückhaltungen, um nur die wichtigsten zu nennen. Die zweite scheinbare Ausnahme bilden die körperlichen, besonders die autonomen Vorgänge, welche in den Analysen musikalischer Einfälle oft mit Deutlichkeit zutage treten.[1] Diese verdanken aber ihre musikalische Darstellbarkeit der innigen Verknüpfung ihrer Funktion mit Verschiebungen und Veränderungen der Organlibido, meistens sind diese Organe, deren Funktion in der Musik ausgedrückt wird, erogene Zonen, so daß die Musik nur ihrer eigenen Natur treu bleibt, wenn sie die Libidovorgänge der autoerotischen Libido darstellt. Unter diesen spielt die analerotische Zone eine ausgezeichnete Rolle. Sie ist ja auf unserer Organisationsstufe der rechtmäßige Erbe und Vertreter jener Art des Ablaufes von Libidospannungen, welche einst zur Entstehung der Musik geführt hat. Ich erinnere nur an Ferenczis Feststellung des häufigen Vorkommens der infantilen Lust am Flatus in den Analysen der Musiker und Musikfreunde. Die Darstellung der Organlust ist die Grenze, bis zu der die Musik in der Objektdarstellung gehen kann, also bis zur Darstellung der Funktion des eigenen Körpers, des materiellen Ich. Fremde Objekte können nur insofern dargestellt werden, als eine narzißtische Identifizierung mit ihnen und somit ihre Belebung möglich ist.[2]

Dieses Verweilen der Musik auf dem Niveau des Narzißmus verleiht ihr die eigentümliche Fremdheit unserem objektiv orientierten Denken gegenüber. Dazu trägt aber noch ein Umstand wesentlich bei. In der Musik lebt noch eine Weltauffassung, welche der narziß-

1) Man vgl. dazu, wie der Traum oft somatische Reize symbolisch auslegt, z. B. eine Erektion durch Steigen.

2) Die Möglichkeit einer Klangnachahmung (und in weiterem Sinne einer Programmmusik) ist mit diesen Gedankengängen gut vereinbar.

tischen und autoerotischen Libidoorientierung vollkommen konform, sogar die einzig adäquate ist, nämlich der Animismus. Es wird nicht weiter überraschen, wenn wir die oben erwähnten Entstehungsbedingungen der Musik mit denen einer animistischen Belebung in Róheims Studie über das „Selbst" in diesem Jahrgange der Imago vergleichen. Diese sind ganz gleich: hier wie dort Unterbringungen des Narzißmus und autoerotischer Libido durch Projektion, besser gesagt durch Ejektion der Libido, meistens mittels eines libidobesetzten Stoffes. Unter diesen spielt im Animismus der Atem eine ausgezeichnete Rolle, lieferte ja die Hauchseele eine Hälfte des Seelenbegriffes, der sich bis zum heutigen Tag in der Identifizierung des letzten Atemzuges mit der entweichenden Seele festhielt.[1] In der höchsten Entwicklung der Musik wird das Gefühl des Animismus durch den musikalischen Ton unmittelbar erweckt und erreicht seine besonders lebhafte Ausprägung in der Melodie, in den Stimmen, die in uns unfehlbar den Eindruck des Lebendigen, des Beweglichen, durch eine besondere Kraft Beseelten erwecken, ohne daß wir wissen, daß es eine nicht mehr geduldete Arbeitsweise der Psyche ist, welche in uns den der Musik eigentümlichen Eindruck erweckt. Viele Eigentümlichkeiten und Regeln der Melodie und Stimmführung sind aus ihrem Animismus zu erklären. Daher auch die enge Verbindung zwischen Gesang und Magie, der Technik des Animismus. Zaubern heißt *incantare, enchanter*.[2]

Der gemeinsame Eindruck der Musik setzt sich folgendermaßen zusammen: erstens aus der unmittelbaren narzißtischen und autoerotischen Lustwirkung, zweitens aus der animistischen Veränderung unserer Apperzeption der Musik gegenüber und drittens aus dem All-

1) Hierzu vgl. man noch das Pneuma in der christlichen Mythologie, das in Gestalt eines Vogels durch das Ohr schwängert. Die Identifikation des Flatus mit dem Teufel ist allgemein bekannt. Siehe Jones, Die Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr. Jahrb. VII.

2) Freuds Meinung, jede Kunst sei ein Versuch, die verlorengegangene Allmacht zu retten, findet demnach in der Musik ihre volle Bestätigung. S. auch Combarieu: Musique et Magie.

gemeingefühl der durch die musikalischen Mittel verursachten Regression unseres Denkens von der Stufe des Realitätsprinzips auf die des Lustprinzips. Dem letzten Zuge entspricht die komplementäre, wunscherfüllende Phantasietätigkeit beim Musikhören.

Inhaltlich konnten wir die objektlose, funktionelle Art des musikalischen Ausdrucks als eine Folge der Entstehungsbedingungen der Musik und der entwicklungsgeschichtlichen Fixierung der beteiligten Libido auf narzißtischer und autoerotischer Stufe feststellen. Die Musik ist jenes psychologische Gebiet, wo wir wirklich isolierter Libidosymbolik begegnen,[1] wie sie Jung irrtümlicherweise für andere auch auf der Objektstufe abfließende psychische Vorgänge postuliert hatte.

Aber die Musik ist auf dem Wege entstanden, den eigentlich die Erotik von der narzißtischen zur Objektsexualität geht und der den Schwung der Entwicklung in der Richtung der objektiven Betätigung der Libido enthält. Daraus können wir eine Erklärung für die heutige Entwicklung der Musik und einen Schluß, ich möchte sagen, eine Prognose, für die Musik der Zukunft gewinnen. Die Hauptströmung der Musikentwicklung von heute wird dadurch charakterisiert, daß sie auf die primäre, sinnliche, also narzißtische Lust mehr und mehr verzichten will und in die Musik Kompliziertheiten der Melodik und Rhythmik hineinbringt, die zwar geeignet sind ihre Ausdrucksfähigkeit aufs äußerste zu erhöhen; aber sie bringen die Musik der Sprache, also den parallelen, aber auf der Objekt- und Realitätsstufe differenzierten Arbeitsmitteln der Seele in die Nähe. Wir sind gewohnt diesen Zug, den Drang in der Richtung des Objektiven, wo er sich in der Musik zeigt, mit entsprechenden Bezeichnungen zu belegen, z. B. dort, wo dieser Zug am ausgesprochensten ist, in der Durchführung, spricht man von einer „thematischen Arbeit", welcher Ausdruck ja die höchste Stufe der Anpassung an die Objektwelt bedeutet. Dieser Drang wird gewiß der „radius vector" in der künftigen Entwicklung der abendländischen Musik werden und dazu füh-

1) Verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der Mathematik und Grammatik wollen unter anderem Gesichtspunkte betrachtet werden.

ren, daß die Musik die immer wachsende Kompliziertheit unseres Wunscherfüllungsapparates durch das immer mehr und verschiedenartig verzögerte Zulassen und Eintreten einer narzißtischen Befriedigung nachzubilden trachtet. Andererseits bedroht er die Musik mit dem Ausgange, daß Musik in eine Art Sprache einmündet und dadurch aufhört Musik zu sein, eine Kunst, die ihre, ihr durch die Libidoentwicklung gesetzten Grenzen nie verlassen kann, ohne ihren Charakter aufzugeben, wie z. B. in gewissen Ausartungen der futuristischen Musik, anstatt objektloser Kunst bis zur kunstlosen Objektivität zu werden. Es scheint mir aber sicher zu sein, daß zum Glücke für die Musik und alle anderen Künste die vorwärtsschreitende seelische Entwicklung und Anpassung immer wieder neue Regressionsspannungen schafft, die hoffentlich nicht nur zur Entwicklung neuer Neurosen, sondern auch neuer Kunstformen führen werden.

INFANTILISMUS IN DER MALEREI[1]

Von A. VAN DER CHIJS, Nervenarzt in Amsterdam

Knappert hat uns ein sehr bedeutendes Stück Analyse einiger Werke von einem bekannten Kunstmaler gegeben. Der Zufall versetzt mich in die Lage, Ihnen etwas Ähnliches zeigen zu können, obwohl von ganz anderer Art. Ich fühle mich um so mehr veranlaßt, dies mitzuteilen, weil Stärcke in Antwerpen auf dem zweiten Kongreß für moderne Kunst einen Vortrag über Psychoanalyse und Ästhetik hielt, in welchem er zu Ergebnissen kam, die mit denen dieser Arbeit übereinstimmen. Stärcke äußerte nämlich die Meinung, daß die höchsten Schöpfungen des Genies aus einem tief wurzelnden und unbewußten Infantilismus des Künstlers emporschießen, und daß es ein gemeinschaftliches Kennzeichen von vielen großen Kunstwerken ist, daß sie die Blutschande zum Gegenstand haben.[2]

Die Arbeit über den Maler, den wir X nennen wollen, glaube ich als eine Bekräftigung dieser Auffassung betrachten zu dürfen. Patient kommt zu mir, weil er verspürt, daß seine Schöpfungsfähigkeit gebrochen ist. Mehrere vorgenommene Ölgemälde mißlingen. Er zeigt mir kleine Skizzenbücher, die von effektivem Abstieg zeugen. Tatsächlich sind diese nur, wie er selbst sagt, „Probierungen" zu nennen. Er

---

1) Nach einem Vortrag in der „Nederlandsche Vereeniging voor Psycho-analyse" Febr. 1922.

2) Siehe dazu Rank, „Der Künstler." 1907 (2. verbesserte Aufl. 1918) oder „Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage" 1912.

konnte sich nicht darüber emporheben und geriet daher in einen Zustand von Introversion mit Gefühl von Machtlosigkeit.

Man gestatte mir, einige Tatsachen aus seinem Leben mitzuteilen. Als sein Vater starb, machte dessen Tod keinen Eindruck auf ihn. Als seine Mutter hinschied, war der Eindruck ein starker. Er war auf der Tubantia, als diese torpediert wurde. Beim Herunterlassen in das Rettungsboot war seine Aufmerksamkeit stark auf seine Mutter konzentriert. Einmal bekam er Prügel von seinem Vater, als er „du kannst verrecken“ gesagt hatte. Später, aber noch als Kind, sagte er zu seinem Vater: „Ich werde dich mit einem Messer durch deinen Buckel stechen.“ Es bestand ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen ihm und seiner Mutter, seiner Schwester und seinem Bruder gegen den Vater. Seine Mutter zog ihn den Geschwistern vor. Er erzählte ihr alles. Sie war ein überlegener Geist, weise und klar.

Nun zu seinem Werk. Die erste Zeichnung, die er vorzeigt, ist die Wiedergabe eines Traumbildes, das Patient, der jetzt Vierziger ist, schon als Kind, und seither immer aufs neue geträumt hatte. Er beschreibt es folgendermaßen: „In einem unbegrenzten dunklen Raum ein außerordentlich kleiner drohender Punkt, auf den ich scharf meine Aufmerksamkeit konzentrieren mußte. Er näherte sich mir, und die konvexe bräunliche Umgebung, die fortwährend aus dem kleinen Punkt geboren wurde, kam über mich, und dann war es vorbei.“ Dabei bestand Angstgefühl und später verband sich damit eine Geruchsempfindung. Die Analyse zeigt, daß wir es hier mit einer Vorstellung der „Mamma“ zu tun haben. Es ist das jedesmal zurückkehrende Verlangen nach der Mutter. Er dachte dabei an eine Frauenbrust und stellte sich die Frage, ob er sich an die Brust seiner Mutter erinnern könne.

Eine zweite Zeichnung gibt dieselbe Vorstellung in der Form eines Springbrunnens wieder, der in Verlangen nach Erkenntnis aufsteigt, um wieder zum Ursprung des Entstehens, zur Mutter, die ihm ein Beispiel in der Weisheit war, zurückzukehren. Diese Springbrunnenfigur, von oben gesehen, zeigt sich als der drohende kleine Punkt aus



Fig. 5

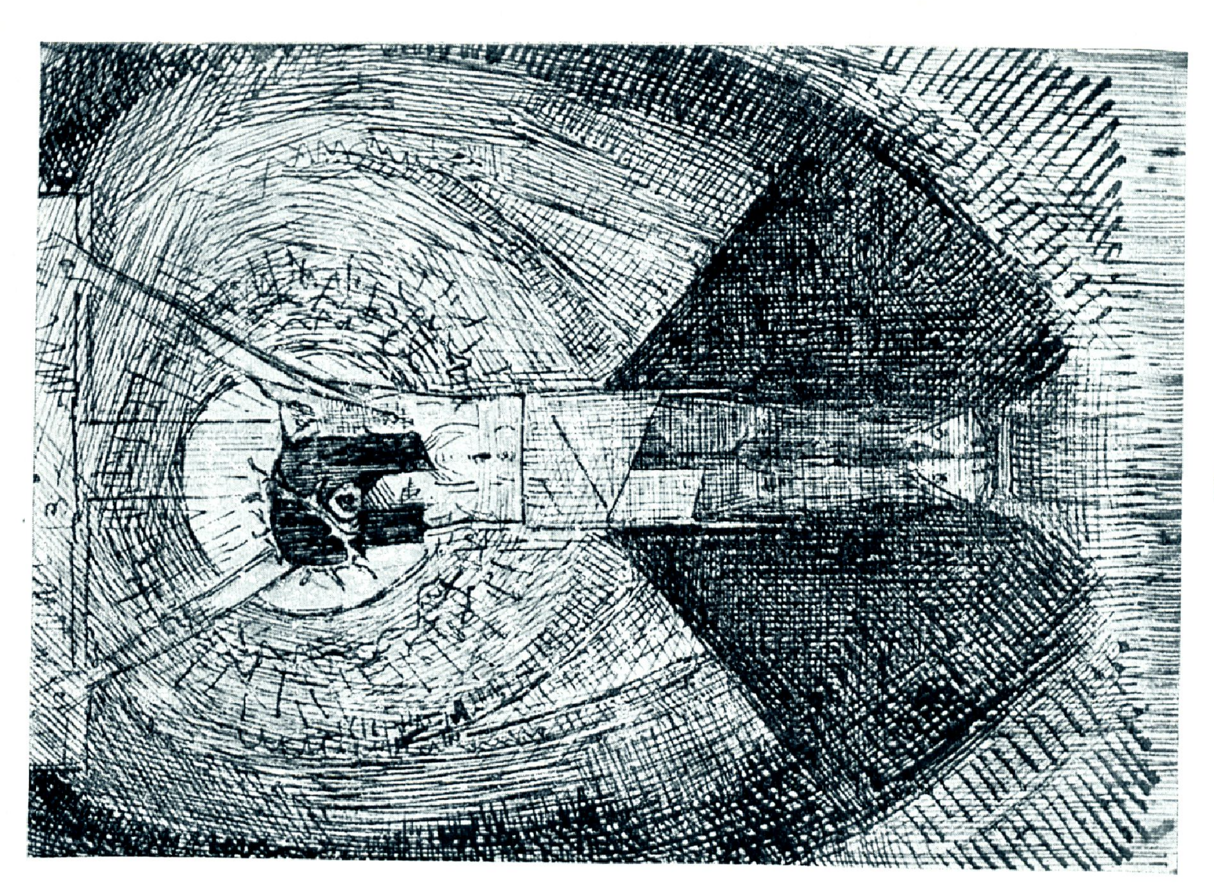


Fig 2

(Van der Chijs: Infantilismus in der Malerei)



Fig. 4

Fig. 5

dem vorhergenannten Traumbild. Nach dieser Analyse kehrt das Traumphänomen wieder zurück, doch jetzt deutlicher als Mamma, die ihm selbst in den Mund kommt. (Ich gebe zu, daß dies auch als Suggestion erklärt werden kann.)

Jetzt folgen zwei Träume, beide illustriert. Im ersten wirft eine ältere Frau Marmorkugeln aus einer Tür. Diese Marmorkugeln beschreiben nun, wie sie vom Boden aufspringen, Bogen, die die Form von Mammae haben, und kehren dann wieder zur Frau, und zwar an die Stelle ihrer Brust, zurück. Diese Frau ist die Mutter. Sie wirft die Mammae von sich weg, sie will ihn „entwöhnen“, aber sie kehren unerbittlich zu ihr zurück. Die Amputation mißlingt.

Der nächste Traum stellt einen Adler vor, der im Begriff ist, zwei kleineren Vögeln nachzufliegen. Patient ist selbst der Adler, die zwei Vögel seine Frau und eine frühere Freundin. Aber hierbei denkt er auch noch an seine Mutter, also an drei Frauen, und an den Traum mit dem kleinen Punkt. Es war nämlich, als ob die zwei Vöglein zusammen zum kleinen Punkt würden, m. a. W. als ob die zwei Frauen sich zusammen in die Mutter auflösten.

In der Liebe stellt er Forderungen, wie ein Kind sie an seine Mutter stellt. Er sucht in ihr das Höhere, den Himmel, die Gottheit, das Allumfassende. Dieses Streben gibt er in Form eines farbigen Kreises wieder. Der Mittelpunkt ist das „göttliche Prinzip“ (auch wieder eine runde Figur mit beherrschendem Punkt in der Mitte), ebensowenig wie Gott an Eigenschaften zu erkennen, also farblos. Von dort aus wird der ganze Kreis beleuchtet. Je weiter vom Mittelpunkt, um so stärker werden die vom Zentrum kommenden Strahlen in vielen Nuancierungen gebrochen. Je weiter von der Mitte, um so mehr Platz für Entzweiung. Patient sagt: „Wir suchen die Wahrheit, das Licht vom Zwiespalt aus; wir folgen, von der Peripherie des Kreises ausgehend, den Strahlen nach der Mitte zu. Die Wahrheit können wir nicht erkennen, solange die Liebe, die Ewigkeit und die Unendlichkeit von unserem Bewußtsein nicht erfaßt werden.“

Sie sehen, wie auch er, ganz wie der Maler, von dem Knappert

berichtet, sich in philosophischer Sprache ausdrückt, jedoch finden wir hier normale, gesunde, keine verwirrten Vorstellungen."

Dieses Suchen nach dem Höheren, dem Geistigen, wird erschwert durch das Niedrigere, das Tierische. Hierin liegt sein Konflikt. Die Äußerung davon finden wir im nächsten Traum: Eine Matratze entrollt sich über ihn, umschlingt ihn bis zur Mitte des Leibes. Er sieht voraus, daß er, wenn die Matratze auf seinen Kopf kommt, ersticken wird, jedoch sie biegt sich dann in einem Bogen über seinen Kopf hinweg, bedeckt also Kopf und Oberkörper nicht. Der niedrigere Unterkörper wird erstickt, das geistig Höhere bleibt frei, triumphiert. Dazu läßt sich noch bemerken, daß der Kopf (er zeichnete auch diesen Traum) deutlich an einen Christuskopf erinnert.

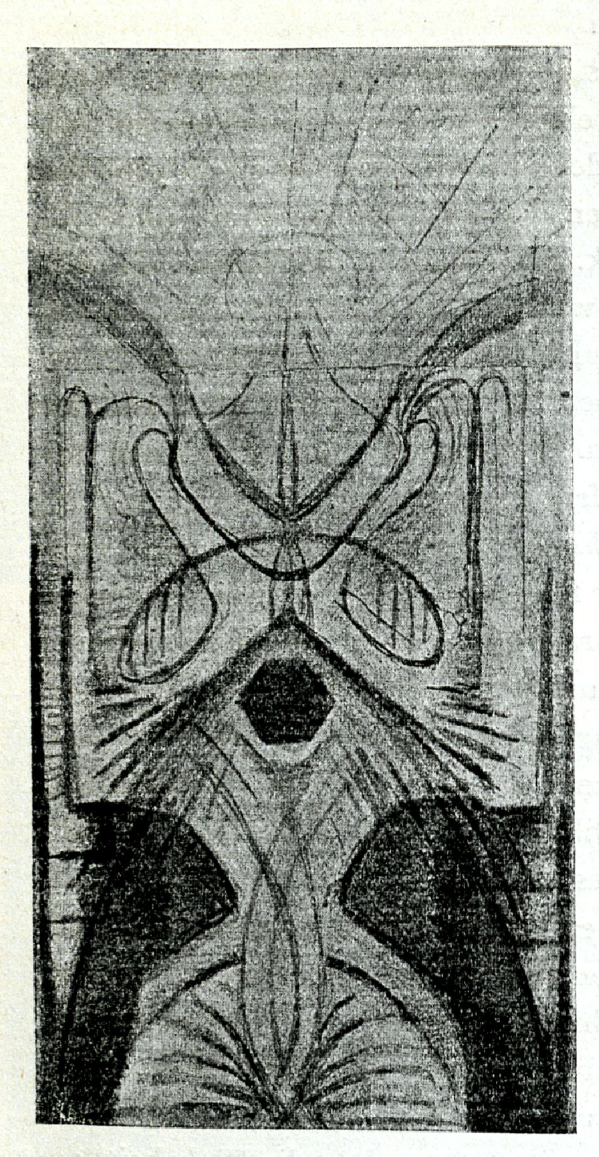


Fig. 1

Schließlich träumt Patient, daß er seine Mutter koitiert, mit unmittelbarem Verständnis dafür, daß es eine schlechte Handlung sei. Er dachte dabei an Ödipus, obwohl er den Begriff „Ödipuskomplex" aus der Analyse noch nicht kannte.

Jetzt folgt obenstehende Zeichnung (Figur 1), in die sehr viel Material zusammengedrängt ist, so daß wir gewiß nicht alles herausfanden, was darin bearbeitet ist. Hauptsächlich stellt sich dieses Eine

heraus: Ein Katzenkopf auf einem Stück Rumpf. Es ist X selber (er zeichnete in diesen Tagen gerade viel Karikaturen). Die Nase springt stark hervor (Zeuge der starke Schatten darunter), stellt aber zugleich die Symphyse des weiblichen Beckens vor, hier besonders ausgedehnt gezeichnet. Es steht dies in Beziehung zu hier nicht näher zu bezeichnenden Geschehnissen. Der Körper unter dem Kopf ist der Längsschnitt durch eine Vagina. Patient sagt: „Man kann hoch steigen in Gedanken, aber der Körper bleibt von den Lüsten umfangen." Ich erinnere hierbei nochmal an den Traum, in welchem der Unterkörper unter die Matratze versenkt wurde. Im Nasenteil finden wir noch mehrere phallische und andere sexuelle Symbole, in der Mitte die maximale Erektion, rechts und links den schon früher genannten Springbrunnen, aus welchem die Gedanken im Verlangen nach Erkenntnis aufsteigen. Das Phallische ist darin sozusagen veredelt. Das sexuell Potentielle, sagt Patient, ist nicht deutlich, es sei denn, daß man ein Tier ist. Merkwürdig ist die Übereinstimmung dieser Zeichnung mit einer anderen, die ich früher besprach, und die von einem Kollegen dieses Malers stammt. Auch in ihr erkannten wir im Kopfe (als Nase) den erigierten Phallus als befruchtendes Symbol. Der weitgeöffnete Mund bedeutet, wie Patient sagt, daß ein Künstler ein Prophet sein soll. „Das wissen die Leute nicht. Wir müssen sie erleuchten, unsere Stimme hören lassen, ihnen die Wahrheit verkünden." In der letzten Zeit wird er in dieser Hinsicht aggressiver, zeigt mehr die Nägel, findet sich selbst etwas katzenhaft. Dann hat er eine jetzt nur noch schwach ausgeprägte, linksseitige Facialis-Parese. In dieser Zeichnung ist diese, wie aus der symmetrischen Innervation zu ersehen ist, ganz aufgehoben. Es war ihm hinderlich, daß seine Genesung noch nicht vollkommen war. Die Zeichnung bringt also eine Wunscherfüllung. Die Brille, die die Katze trägt, deutet an, daß er seinen Kneifer, der schon seit langem gebrochen ist, wiederherstellen lassen und wieder tragen muß, um alles besser zu sehen. Über dem Kopf strahlt, genährt von der Potenz, das Licht aus, das er unter die Menschen bringen muß, indem er seine Stimme erhebt. Es ist

die Sonne, die Weisheit, das Vergeistigte gegenüber dem niedrigeren Tierischen.

Während der Analyse zeichnet er, einfallenden Gedanken gemäß, einige augenscheinlich verwirrte, unzusammenhängende Kritzeleien. Durch die Analyse jedoch zeigt sich, daß er hauptsächlich folgendes mit ihnen andeuten will: „Das Licht und die Finsternis, den Menschen, dem Schmerz und Glück zuteil wird, das Suchen nach Licht als Befreiung, die freie Äußerung, die ungezwungene Linie". In diesen Hieroglyphen läßt sich deutlich ein heller gegenüber einem dunklen Teil erkennen. Im dunklen ist ein Kopf mit verbundenen Augen mit einem sinnenden, introvertierten Ausdruck und darunter eine ägyptische Pyramide, verknüpft mit Gedanken an uralte Zeiten, an die graue Vorzeit, zu unterscheiden. Im hellen Teil begegnen wir deutlich phallischen Symbolen, so einer Säule, einem Bäumchen mit Orangen, der Sonne als Kugel, mit einem davor niederfallenden dicken Tropfen, so daß beide zusammen das männliche Genitale bilden. Die Potenz enfaltet sich, strahlt als eine leuchtende, kraftspendende Sonne, löst sich ab vom sinnenden, suchenden, in sich gekehrten Menschen, und stellt sich ihm gegenüber. Dieses Suchen nach Befreiung nun war einer unfruchtbaren Periode vorhergegangen, in der wiederholt depressive Phasen auftraten, vor allen Dingen charakterisiert durch große Hemmung im künstlerischen Schaffen. Während der Analyse wurde es immer deutlicher, daß Patient an einem starken Mutterkomplex und infantilen Neigungen litt. Er arbeitete ohne Befriedigung und unproduktiv, es war als ob ihn etwas hemmte.

Da entstand die Christusfigur (Figur 2). Wir finden hier, in der Aureole, einen stärker hervorschwellenden runden Teil, während der Rahmen des Ganzen die Form der Vulva s. *Introïtus Vaginae* hat. Das Kreuz, in der alten T-Form, steht aufrecht darin und am Kreuz hängt Christus, i. e. Patient selber. All dieses braucht keine weitere Erläuterung. Er erzählt hierzu: „Meine zweite Frau hatte ein Kind in die Ehe gebracht. Von meiner Kunst allein konnte ich mit ihr und dem Kinde nicht leben. Ich beschloß also hauptsächlich für den

Verkauf zu arbeiten, um mehr zu verdienen. Ich opferte tatsächlich meine Kunst, mein Ich für sie. Ich starb für sie wie Christus für die Menschen."

Diese Frau war also schon Mutter, ehe sie seine Frau wurde. Eines seiner Bilder (Figur 4) stellt Mutter und Kind dar; die Frau trägt darauf das an der Brust saugende Kind auf dem Arm. Er ist auch selber das Kind an der Brust seiner Mutter (denken wir an den ersten Traum von der Mamma mit dem kleinen Punkt der Mamilla). Er vereint sich hier mit der Mutter, sucht, nachdem er erst durch den erlösenden Tod zur Mutter zurückgekehrt ist, die Wiedergeburt, die Auferstehung. Das Bild dieser Frau ist umgeben von einer Fülle zugehöriger Symbole.

Während er nun mehr oder weniger auf Bestellung arbeitete, also sein Wesen vergewaltigte, suchte er andererseits nach Befreiung. Dieses hoffnungslose Suchen finden wir sehr deutlich in verschiedenen Skizzen, die oberflächlich betrachtet nichts anderes sind als meist grillenhafte Figuren. Er ist wohl imstande, in Afrika und Spanien zu reproduzieren, nicht aber zu schaffen. Auch diese Zeichnungen sind wieder hauptsächlich Arbeiten von phallischen Symbolen. Wir finden darin viel Bäume, Käfer, Schmetterlinge, alle in den prächtigsten Farben. Ein Beispiel seines unvermuteten Suchens ist die Figur 3, einer größeren Reihenfolge zugehörig. Es ist nicht schwer, in der Mitte die geöffnete Vulva zu finden. Darunter liegt eine schlangenhafte Figur mit zwei runden Anteilen, das Phallische bedeutend, das Ganze ein Ausdruck für die Hauptwurzel (das Bild stellt ursprünglich eine Pflanze mit Blüten vor), woraus andere dünnere Wurzeln sich entwickeln. Alles zusammen versinnbildlicht den Fortpflanzungsgedanken, den Drang zum Schaffen. Doch ist zugleich der untere Teil beeinflußt von Gedanken, sei es an die Gebärmutter, sei es an den Arm, auf dem das kleine Kind von der Mutter getragen wird, wobei die Übereinstimmung mit dem eben genannten Bilde (Fig. 4) von Mutter und Kind geradezu überraschend ist. Obenan finden wir drei Blumen. Sie sind die drei Frauen, die in seinem Leben eine große

Rolle spielten. Die erste ist seine frühere Gattin, die beiden anderen, die wir im Adlertraume zum Mutterbegriff vereint fanden, bestätigen, daß das Ganze eine Apotheose „des Muttergedankens, der Fruchtbarkeit, des Erzeugens“ ist. Die Blumen werden von einem Lichtkreis, einer Aureole umgeben, in der wir wieder das phallische Motiv erkennen. In ihm liegt der primäre Inzestgedanke verdrängt, der schließlich zum Inzesttraum führte.

X war sich alles dessen vor der Analyse nicht bewußt. Er äußerte sich einmal einem Freunde gegenüber, daß das Idealweib ihm doch noch über die Kunst gehen würde, wenn er wählen müßte. Dieses Bild machte er kurz nach seiner zweiten Heirat, als er eigentlich zum ersten Male mit der großen Intensität eines glücklichen Liebeslebens bekannt wurde. Es war ihm gewissermaßen eine Offenbarung, die er hier zum Ausdruck bringt. In diese Reihe gehören auch zwei reelle Frauenköpfe. Bemerkenswert ist darin die Ausbildung des Haares, das ganz glatt wie eine Kappe den Kopf umrahmt. Es ist ein sozusagen immer wiederkehrendes Vulvamotiv. Das erste Bild könnte man die weltliche Frau nennen, das zweite ist wie durch einen Nebel gesehen, der Kopf immateriell geworden, vergeistigt. Es ist ein Versuch, sich vom Mutterkomplex zu befreien.

Aber auch in einer ganz anderen Reihe sehen wir den Schöpfungsdrang, z. B. in seinem Werke „Die pflügenden Pferde“. Welch eine Urkraft liegt in diesen feurigen, klobigen Tieren, wie sie in der Morgensonne die massiven Klumpen der Muttererde pflügen. Dann in einem säenden Weibe auf dem Acker. Sie ist die Fruchttragende mit der Gestalt einer Schwangeren. Es ist in diesem Bilde (auf dem das Weib die Saat im Arm trägt, in seiner Haltung ganz übereinstimmend mit dem schon früher genannten Bilde von Mutter und Kind), als ob man bei Durchleuchtung das Kind *in utero* liegen sähe. Schließlich finden wir eine Arbeit bei ihm, die Ernte darstellend, wobei die Garben gebunden auf dem Felde stehen.

Doch alles das bleibt Versuch. Innerlich fühlt er sich stets noch nicht frei. Jedoch beginnt das, was er den gebrochenen Zustand sei-

nes Schöpfungsvermögens nennt, allmählich zu verschwinden. Eine stärkere Lebensenergie und eine innerliche Aufklärung entwickeln sich. Sein Kampf zwischen Hell und Dunkel, das Suchen nach dem erlösenden Licht äußert sich wohl am deutlichsten in Figur 5, einer Studie in Ölfarbe, zu einer Zeit entstanden, da die Analyse bereits vorgerückt war. Sofort fällt uns hier der dunkle Teil rechts, namentlich unten, gegenüber dem links und oben anwesenden hellen Lichte auf. Natürlich ist das auf dem farbigen Gemälde sehr viel deutlicher. Wir finden hier rechts oben die drei Blumen von Figur 3 wieder, aber die am meisten rechts ist sehr klein, fast unsichtbar geworden. Zur Bestätigung der Tatsache, daß die Blumen Frauen sind, sehen wir in dem am meisten links liegenden Köpfchen deutlich ein Antlitz, Augen, Nase und Mund. Sie liegen, auch wieder deutlicher im Original, durch einen dunklen Streifen von der hellen linken Seite geschieden, sie gehören mehr zur dunklen Hälfte, sind im Verschwinden. Das ist wieder das bekannte Motiv der Befreiung von der Mutter, ihres Versinkens in die Finsternis. Die kleinste Blume rechts ist deutlich violett gehalten. Diese Farbe benutzte X früher viel. Er sagt, daß die Farbe ihm jetzt etwas Ängstliches gebe, daß er damit in sein altes Farbengamma komme, daß ihn so lange verwirrt hatte. Darum versucht er jetzt, dieses Violett los zu werden. Er läßt es mit der Mutter verschwinden und sucht jetzt nach einer wärmeren Farbe. Dann entdecken wir rechts unten eine totenkopfähnliche Erscheinung. Es ist die Mumie des Pharao Cheops, der 3000 Jahre vor Christus das größte Bauwerk der Erde schuf, das als Grab dient und ein wahrer Totenacker ist. Bei der Blume rechts oben sprach X von Blumen auf einem Grab. Es wird stets deutlicher, daß in diesem Totenacker dasjenige begraben wird, was er als Hindernis in seiner Entwicklung fühlte. Dieses Bild ist die Ausarbeitung der schon oben erwähnten Zeichnung, die das Licht gegenüber der Finsternis, das Suchen nach dem befreienden Lichte darstellte. Auch in ihm waren schon der introvertierte Kopf und die Pyramide zu finden. Er ist selber Pharao Cheops, der zu den Schöpfungsgesetzen des Weltalls durch-

zudringen versucht. Wohl spricht auch hier sein Schöpfungsdrang, aber es darf keine Rückkehr zur Vergangenheit geben. Erneuerung braucht er, das Alte muß versinken in die Finsternis. Er begräbt „seine Disputierlust, seine Philosophie, sein Suchen nach der höchsten Weisheit", denn auch diese Bestrebungen zeigten sich als Hemmungen für ihn, in der Kunst aufzugehen. Dieser Gedanke wird verstärkt durch einen noch unbestimmten Kopf, unmittelbar über dem ersten, etwas nach links. Darin sieht X seinen Bruder oder einen Freund, einen Mediziner, die ihm beide die „störende Intelligenz" repräsentieren. Was mit kaltem Verstande dominierte, wirkte auf ihn erlahmend. Zum Überfluß tritt in dieser Zeit ein Traum auf, in welchem er dem Begräbnis seines Bruders beiwohnt, der gerade in ein Grab gelegt wurde, in welchem seine Mutter schon begraben war.

Nach dieser ziemlich radikalen Aufräumung kommt jetzt die linke Hälfte. Sofort trifft uns der große hell-lichte Bogen, auch wieder dreigeteilt (in der Reproduktion undeutlich), sei es als *Introitus-Vulvae*-Motiv oder als Gebärmutter im Durchschnitt. Darin liegt die höchste Schöpfungskraft in Form der erhabenen Liebe. Es ist die Erneuerung, die Wiedergeburt, die neue Farbe. Rechts, innerhalb des Bogens, verspüren wir die Gestalt einer reifen, schwangeren Frau, die Säerin. Sie hat rötliches Haar, trägt also die neue Farbe. Suchen wir in dieser Figur das Profil nach der anderen Seite, nach rechts, dann erkennen wir das Bildnis der Königin Wilhelmina mit der kleinen Krone, wie es auf unsere Gulden geprägt ist. Die ganze Figur ist die Königin seines Herzens, seine eigene Frau, mit der er sich glücklich fühlt, mehr als früher, da nun die verfügbare Libido sich ganz auf sie konzentrieren kann. Unter dieser Frauenfigur, auch mit rötlichen Haaren oder besser gesagt Federn geschmückt, steht ein Vogel, das Männchen, der Hahn, *chantecler* oder ein Goldfasan, schön, kräftig, potentiell, die starke Schöpfungsfähigkeit darstellend. Es ist X selbst, als Wächter vor der Pforte seines Glückes stehend. Er ist wiedergeboren, erwacht, seiner Kraft bewußt.

Endlich ein letztes Gemälde. Es genügt uns, darin den „Urmen-

schen“ wiederzuerkennen, den X in sich fühlt. Auch diesen will er in sich so viel wie möglich befreien, weil er im Alltagsleben durch zu weit geführte Kulturbegriffe sich öfters zu vielen Dingen nicht öffentlich zu bekennen wagte und sich also auch da gehemmt fühlte. Er kam zur Wahl eines negerhaften Typus, weil er in Tanger viele solche Menschen sah und in dem Buche „Die Wunder der Urwelt“ von Carl Neumann über den Urmenschen las.

Während X sich vor der Analyse alles Besprochenen ganz unbewußt war, finden wir von einer ganz anderen Seite eine Parallele zu seinen unbewußten Schöpfungen in der folgenden Betrachtung, die er mir zu lesen gab, weil sie ihn so besonders getroffen hatte. Es ist ein Zitat aus: „Das Christentum als mystische Erfüllung und die Mysterien des Altertums“ von Rudolf Steiner. Der Text lautet: „Es ist das mütterliche Prinzip, das den Sohn Gottes, die Weisheit, den Logos gebärt. Als weibliches Element (die „weise Frau“ bei Sokrates) wird die unbewußt wirksame Kraft der Seele abgebildet, die das Göttliche ins Bewußtsein treten läßt.“

Pfister hat in seinem Werk: „Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus“ (1920) darauf hingewiesen, wie der Maler von seiner Introversion festgehalten wird. Wir brauchen kein solches Werk, sagt er. Pfister hofft, daß hieraus eine neue Kunst geboren werden wird, denn diese ist wie das Zeremoniell eines an Zwangsneurose Leidenden. Nur die Analyse kann hier etwas ausrichten, und diese Analysen findet er sehr schwierig, weil der Patient sein heiligstes Mysterium nicht preisgeben will. Wir müssen uns jedoch hüten, nicht zu verallgemeinern und vor allen Dingen Geduld haben. In unserem Falle wird die Zeit lehren, ob dieser Künstler seine Introversion aufgeben wird, ob er genügend von seinem Mutterkomplex und seinem Infantilismus befreit worden ist.

Ich frage mich, nach Anführung dieser Analyse, ob alle höheren Kunstoffenbarungen im Infantilismus und im Ödipuskomplex wurzeln sollen. In diesem Falle würden wir mit dem Sieg über sie dem Künstler keinen Vorteil bringen. Ich bin der Meinung, daß auch auf

diesem Gebiet wenigstens dort, wo wir es mit einer Neurose zu tun haben, Selbstkenntnis und Befreiung auf die Dauer nur zu größeren Schöpfungen anregen können, daß die Kunst also durch Lösung des Gebundenen nur reicher werden kann.

ÜBER REGRESSION UND DREIZAHL

Von GUSTAV HANS GRABER (Bern)

Bei der Lektüre der Freudschen Arbeit über eine Teufelsneurose im 17. Jahrhundert[1] fiel mir auf, daß jene ersten wunschphantastischen Visionen, die der mit der Teufelsneurose behaftete Maler Chr. Haitzmann in Wien gehabt, eine interessante Steigerung der Befriedigungsansprüche aufweisen, welche, wenn sie auch scheinbar progressiven Charakter zeigen, doch beherrscht sind von der regressiven Tendenz der Loslösung von der Objektwelt und der Rückkehr in einen Zustand restloser Befriedigung, entsprechend dem urnarzißtisch-alibidinösen Sein im Mutterleib. Wenn wir auch dieser Regressionstendenz in Analysen und psychoanalytischer Literatur oft begegnen, so bleibt uns doch manches daran rätselhaft. Handelt es sich um eine allgemeine Erscheinung in der menschlichen Psyche? Ist sie derjenigen der Todestriebe verwandt? Sind immer alle, auch die progressiven Strebungen, von diesem Endziel beherrscht? Wird das postnatal-libidinöse Sein vielleicht überhaupt vom Unbewußten abgelehnt? Und schließlich: Ist der alibidinöse Zustand erreichbar? Wenn ja, wie ist mit Bewußtsein vereinbar, was doch ursprünglich absolut unbewußt war? Wichtige Zusammenhänge hat uns Alexander in seiner Arbeit über den „biologischen Sinn psychischer Vorgänge"[2] gegeben, indem er nachwies, daß in Buddhas Nirwana tatsächlich ein Zustand erreicht ist, der einer psychologischen Regression in das intrauterine Sein entspricht.

Daß auch die Psyche des Malers Haitzmann von diesem Endbegehren beherrscht war, das geht schon daraus hervor, daß er alle libidinösen Befriedigungen, die ihm in seinen Visionen angeboten werden, als Versuchungen empfindet, sie ablehnt und ins Kloster geht.[3]

---

1) „Imago" IX. Band, Heft 1.

2) „Imago" IX. Band, Heft 1.

3) Es ist wohl nicht zufällig, daß er dazu Maria-zell, die Zelle der Maria-Muttergottes, auswählt.

In den Versuchungen werden dem Maler die drei stärksten libidinösen Bindungen angeboten, die das Leben zu bieten hat: Die Bindung an das Ich, an die Mutter (das Weib) und an den Vater (und damit an das Über-Ich). Bindungen an andere Objekte lassen sich meist unschwer auf eine der drei genannten zurückführen und da diese drei typischen Bindungen sich im Leben immer und immer wiederholen, so ist es nicht zu verwundern, wenn wir sie in vielen Produktionen des menschlichen Geistes wiederfinden. Den drei Visionen des Malers entsprechen viele analoge Erscheinungen in Religionsgeschichte, Mythen, Sagen, Märchen usw., auf deren einige wir hinweisen werden.

Nachdem der Maler in die Bruderschaft vom heiligen Rosenkranz aufgenommen war, mögen ihn noch allerlei libidinöse Begehren, deren Befriedigung ursprünglich dem Vater zukam, gequält haben. Sie finden darum auch in den Visionen Verkörperung in dem schönen Kavalier, in welchem wir unschwer Luzifer, den schönen Teufel erkennen, der eine projizierte negative Vateridentifikation darstellt. Dies gibt uns auch eine Erklärung, warum der Maler in der Ödipuseinstellung sich die angebotenen Genüsse versagen muß. Im Ambivalenzkonflikt schwankt er zwischen dem Angebot und Verbot der Genüsse, welch letzteres ebenfalls seine begehrte, positive Seite in der kampflosen Existenz im Kloster hat.

Der erste Akt der Versuchung besteht denn auch im Vorschlag, aus der Bruderschaft vom heiligen Rosenkranz auszutreten, den verpflichtenden Zettel wegzuwerfen. Mit dieser Bruderschaft wären bereits die Vorzüge der Einsiedelei, nämlich mühelose und sichere Ernährung, wie im Mutterleib oder an der Mutterbrust, gegeben gewesen.

Die erste weltliche Versuchung bringt darum auch als Ersatz die zunächst wichtigste Lösung dieser Frage. Der Kavalier macht Haitzmann einen auf Malerei bezüglichen Antrag und verspricht ihm dafür ein schönes Stück Geld. Dem Ehrgeiz des Malers wird Genüge getan in bezug auf seine Existenz und seine Machtstellung. Sein Ideal ist natürlich Berühmtheit, Genialität, verbunden mit Reichtum. Der Kavalier (Teufel) tritt hier zuerst gleichsam als Nährvater auf (wie in einem früheren Verhältnis des Malers zum Teufel), nur nicht mehr in der krassen Gestalt mit den Brüsten, wie früher. Die Ernährungsfrage möchte der Maler überhaupt durch Außenstehende gelöst haben. Wir erkennen darin die Regression auf die orale Phase seiner individuellen Entwicklung, auf die die erste Versuchung auch zurückgreift.

Die zweite Versuchung ergibt einen Vorstoß zur ausgeprägt genitalen Organisation des Trieblebens mit heterosexueller Objektbezogenheit, Der Kavalier schickt eine der schönsten Frauen, die an der Festtafel saßen, zum Maler hin,

um ihn zur Gesellschaft zu bringen, und dieser hatte Mühe, sich der Verführerin zu erwehren.

Wenn in der ersten Versuchung die Regression auf die orale Stufe der individuellen Entwicklung, mit der durch Nahrungsaufnahme und Defäkationsakt gegebenen Bindung an das Ich, sich zeigt, so finden wir in der zweiten die heterosexuelle Bindung an die Mutter. Wir wissen, daß das Verhältnis des Mannes zum Weibe immer irgendwie das Verhältnis des Knaben zur Mutter wiederspiegelt. Das Besitzen des Weibes (der Mutter) muß sich aber der Maler in der Ödipuseinstellung versagen, denn er erlebt es noch als einen höchsten, nur dem Vater zukommenden Genuß. Die ambivalente Einstellung zum Vater erzeugte auf dem Wege der Identifikation in der Über-Ichbildung des Malers Personifikationen der gegensätzlichen Gefühlsströmungen. Es entstanden Gott und Teufel. Solange es sich in den Versuchungen um Genüsse handelt, die dem Vater zukommen, erscheint letzterer auch in seiner negativen Gestalt als Teufel (Kavalier).

Der Maler sucht darum eine neue Lösung in der vollen Vateridentifikation, die ihm Befriedigung aller libidinösen Strebungen verheißt.

In der dritten Vision befindet er sich im prunkvollsten Saal, in dem ein von „Goedstuckh aufgerichteter Thron“ war. Kavaliere standen herum und erwarteten die Ankunft ihres Königs. Dieselbe Person, die sich schon so oft um ihn bekümmert hatte, ging auf ihn zu und forderte ihn auf, den Thron zu besteigen, sie „wollten ihn für ihren König halten und in Ewigkeit verehren“.

Der Maler aber widersteht auch dieser Versuchung der Identifikation mit dem genießenden Vater (Teufel), deren Folge „Werke der Finsternis“ geworden wären, wie sie die Menschen in den Straßen jener Stadt verübten, die ihm Christus in einer darauffolgenden Vision zeigt.

Christus, der Vertreter der Sohnschaft, ersetzt nun den Kavalier (Teufel). Daraus ist wohl abzuleiten, daß der Maler im Gehorsam zu dem alle libidinösen Bindungen verbietenden Vater sich mit eben diesem Teil, der aus der Vateridentifikation entstandenen Über-Ichbildung, nämlich mit Gott identifizierte. Die Gottidentifikation verlangt aber volle Entsagung, die nur erreicht werden kann in der vollen Loslösung von allen libidinösen Bindungen, daher auch die Aufforderung Christi an den Maler, „daß er dieser bösen Welt entsagen und 6 Jahre lang in einer Wüste Gott dienen solle“. Ein andermal bringt der „göttliche Führer ihn in eine Höhle, in der ein alter Mann schon seit 60 Jahren sitzt“. Die Zahl 6 muß wegen ihrer Wiederholung eine besondere symbolische Rolle spielen. Es wäre vielleicht ihre Form mit der Stellung des Embryo im Uterus in Beziehung zu bringen. „Der Maler erfährt auf seine Frage, daß dieser

Alte täglich von den Engeln Gottes gespeist wird. Und dann sieht er selbst, wie ein Engel dem Alten zu essen bringt: ‚Drei Schüsserl mit Speis, ein Brot und ein Knödl und Getränk.' Nachdem der Einsiedler gespeist, nimmt der Engel alles zusammen und trägt es ab".

Die Abwendung vom libidinösen Leben muß eine Existenz ergeben, die dem intrauterinen Zustand entspricht. Die sitzende Stellung (Symbol der 6) des Einsiedlers, der in der Höhle, die ein bekanntes Mutterleibsymbol ist, mühelos und regelmäßig seine Nahrung erhält, drängt zu einer Analogie mit der embryonalen Lage. Die Versuchung, diese Vision zu realisieren, war deshalb besonders groß, weil sie sowohl seinem eigenen Begehren als auch dem Gebot des Vaters (Gottes) Genüge tat. Schließlich erscheint dem Maler auch noch die heilige Mutter selbst, und so beschließt er denn, aus diesem Leben auszutreten, zurückzukehren zu ihr, in ihre „Zelle".

Er hat sich von den drei libidinösen Bindungen, die Repräsentanten aller Bindungen darstellen, losgelöst, weil ihr Genuß in der Ambivalenzeinstellung zum Vater einerseits nur diesem zukommt (Teufel) und andererseits von ihm verboten ist (Gott). Damit, daß er auch der letzten Versuchung, nämlich der Identifikation mit dem herrschenden und genießenden Vater (Teufel-König), widersteht, hebt er in der Hauptsache den Ambivalenzkonflikt in ihm auf und ermöglicht so die volle Regression.

Eine große Ähnlichkeit nun mit den drei Versuchungen des Malers, ja im wesentlichen Identität, zeigen jene, die Jesus in der Wüste erlebte, bevor er sein Lehramt antrat. Wir halten uns an die Darstellung des Evangelisten Matthäus.

Die erste Versuchung bringt ebenfalls eine Lösung der Nahrungssorgen. Der Versucher gibt sich aus als Nährvater. Jesus hungert, und der Teufel tritt zu ihm und spricht: Bist du Gottes Sohn, so sprich, daß diese Steine Brot werden. Jesus widersteht und es führte ihn der Teufel mit sich in die heilige Stadt und stellte ihn auf die Zinne des Tempels und sprach zu ihm: Bist du Gottes Sohn, so laß dich hinab; denn es stehet geschrieben: „Er wird seinen Engeln über dir Befehl tun, und sie werden dich auf den Händen tragen, auf daß du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest."

Das Fliegen, das Sichhinablassen ist ein aus Träumen bekanntes und häufig wiederkehrendes Symbol für Sexualgenuß. (Das Herablassen dürfte auch dem Erschlaffen des Penis entsprechen.) Daß auch Christus bei dieser zweiten Versuchung sich den Sexualgenuß, wie der Maler, wegen der Ödipuseinstellung versagen muß, geht ziemlich deutlich aus seiner Antwort hervor, die er dem Satan gibt. Er sagt: „Du sollst Gott, deinen Herren, nicht versuchen."

In der dritten Versuchung Christi durch den Satan führte ihn dieser mit sich auf einen sehr hohen Berg (beim Maler ist es ein hoher Thron) und zeigte ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit und sprach zu ihm: „Das alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest.“

Christus widersteht ebenfalls der Identifikation mit dem Teufel als dem nach außen projizierten Repräsentanten, des in der Ambivalenzeinstellung zum Vater. als dessen beneideten Macht und Liebe genießenden Teiles. Dieser verläßt ihn denn auch wie den Maler, und es treten wie bei diesem heilige Gestalten (Engel) zu ihm und dienen ihm. Während wahrscheinlich der Maler[1] in tieferer Regression in einen Zustand völliger Apathie geriet, der mit der schizophrenen Demenz nahe verwandt ist, verblieb Christus in einer Identifikation mit dem das Lustverbot vertretenden Teil des Vaters (in der Projektion: Gott) und damit auı einer libidinösen Ich-Gott Besetzung, die einer Regression in ein urnarzißtisches Stadium gleichzusetzen ist und dem Zustand gleicht, den man beim Schizophrenen in der katatonen Ekstase beobachten kann. Ich erinnere an den Ausspruch Christi, der die Identifikation wiedergibt: „Ich und der Vater sind eins.“ Wir könnten also überall dort, wo er von Gott spricht, auch das Ich setzen, dessen extrem libidinöse Besetzung deutlich in vielen Aussprüchen, wie: „Ich bin das Licht der Welt“ oder „Ich bin das Brot des Lebens“ zu erkennen ist.

Wenn wir nun auf dem Gebiete der Kunst nach ähnlichen Zusammenhängen von Regression und Dreizahl suchen, so finden wir sie auch dort, und gelegentlich in verblüffender Übereinstimmung mit dem Ausgeführten. Und zwar ist es meist das Märchen, das die regressiven Wunschphantasien am unverhülltesten wiedergibt.

Nachdem ich bereits Prof. Freud skizzenhaft über das hier Ausgeführte Mitteilung gemacht hatte, führte mich die eigene Frage nach der Ursache meines Interesses an diesem Zusammenhang darauf, daß ich vor ungefähr drei Jahren selbst ein Märchen geschrieben hatte[2], das dieselben Erscheinungen aufweist, auf die ich kurz hinzuweisen mir gestatte. Es betitelt sich „der Weise“[3] und handelt von einem Jüngling, der seine Vaterstadt verlässt, getrieben von der Sehnsucht nach vollkommenem Leben, in die Wüste geht, und dort nach vielen Tagen Wanderung zu Tode ermattet niedersinkt. Er hat drei Träume, die er nach der Weisung eines alten Heiligen, der ihn auffindet und pflegt, auch im wachen Zustand erleben wird. Im ersten Traum kommt er in eine Königsstadt

1) Ich habe leider keine Angaben über sein späteres Befinden im Kloster. Ich weiß nur, daß er Ruhe hatte.

2) In einem noch unveröffentlichten Zyklus, betitelt: „Vom Morgen zum Mittag“.

3) Erschienen im „Bund“, Bern (25. Dezember 1922).

und wird König. Er hätte hier alles gehabt, was sein Herz begehrte, wenn nicht die Sehnsucht nach einem besonderen Licht ihn todkrank gemacht hätte. So folgt er ihr und kommt in ein neues Land auf eine blumige Bergwiese, unter das nackte Volk der Liebenden, das ihm seine Prinzessin zum Weibe gibt. Aber auch von hier treibt ihn die Sehnsucht nach dem Lichte fort, und er kommt wieder, ihm nicht bewußt, in dieselbe Wüste, vor die Höhle des alten Weisen, der im Sterben liegt und dem jungen Heiligen das Amt übergibt. Dieser lebt denn auch erlöst von aller Sehnsucht fortan in vollkommenem und unvergänglichem Glücke in der Höhle.

Die Zusammenhänge sind hier gegenüber jenen der erwähnten Heiligengeschichten nur soweit modifiziert, als erstens mit der Lösung der Existenzfrage im ersten Traum bereits auch schon eine erste Identifikation mit dem alles genießenden Vater (König) vollzogen wird. Die zweite Identifizierung mit dem Weisen im dritten Traum, der den aus der Ambivalenzeinstellung sich ergebenden lustverbietenden Vaterteil repräsentiert, bringt in ihrer Folge, ähnlich wie beim Maler Haitzmann, auch eine Anspielung auf die Regression in den intrauterinen Zustand, nämlich das vollkommene Glück in der Höhle. Der zweite Traum zeigt wieder die erotische Bindung an das Weib.

Etwas weniger scharf ausgeprägt finden wir den beschriebenen Ablauf der Begebenheiten auch in einem Märchen von Bechstein,[1] betitelt: „Schneider Hänschen und die wissenden Tiere", auf welches ein Knabe, als er in der Analyse seines Ödipuskomplexes auf den Kastrationskomplex stieß, mich aufmerksam machte.

Schuhmacher Peter und Schneider Hänschen lieben zusammen dasselbe Mädchen. Peter hat ein schwarzes Herz, sinnt auf des Schneiderleins Verderben und ladet es ein: „Komm mit mir auf die Wanderschaft, ich habe Batzen, ich halte dich frei,[2] auch wenn wir keine Arbeit bekommen!" Hänschen geht mit. Neun Tage geht alles gut. Hänschen erhält mühelos und reichlich Nahrung. Während der zweiten neun Tage muß Hänschen schon durch Bitten seine kärgliche Nahrung verdienen, während Peter hinterlistig sich satt ißt. Nach Abschluß dieser zweiten neun Tage will Peter nichts mehr für Hänschen tun, der vor Hunger der Ohnmacht nahe ist. Peter brüstet und beklagt sich: „Wie vieles Geld könnte ich noch haben, hätte ich mich nicht mit dir geschleppt und dich gefüttert!" Schließlich verkauft Peter nach falscher Aussage sein letztes Brödchen

1) Die Bechsteinschen Märchen sind übrigens außerordentlich reichhaltig an Material für psychoanalytische Problemstellungen.

2) Alle Sperrdrucke in der Wiedergabe der Erzählung sind von mir.

und zwar um den Preis der beiden Augäpfel Hänschens. Er blendet letzteren, lacht ihn aus, kehrt heim und heiratet das Mädchen.

Bis hierher haben wir es eigentlich nur mit der Vorgeschichte zu tun, die ich aber deswegen etwas breiter erzählte, weil sie einiges interessantes Material bringt. Wir erkennen, wie mein Analysand, ein 9jähriger Knabe, der ebenfalls Hänschen hieß, daß die Erzählung in engstem Zusammenhang mit dem aus dem Ödipuskomplex bekannten Vater-Sohn-Verhältnis steht. Peter ist, wie der Teufel in den Versuchungen des Malers Haitzmann und denjenigen Christi, der sich dem Hänschen (schon das Diminutivum läßt auf die Sohnschaft schließen) aufdrängende Nährvater und zugleich der Rivale im Verhältnis zu derselben Frauensperson, also der Mutter. Neun Tage hält Peter das Hänschen frei und schafft ihm Nahrung ohne Gegenleistung. Wie Freud in der Teufelsneurose,[1] so stoßen auch wir hier auf die Neunzahl, mit der eine Verschiebung stattgefunden hat. Wie Freud, so müssen auch wir sie mit der Schwangerschaft in Beziehung bringen. Die neun Tage müheloser Ernährung durch eine fremde Person würden also dem embryonalen 9monatigen Leben entsprechen. Nicht recht zu deuten vermögen wir, warum hier der Vater derjenige ist, der als Ernährer auftritt und nicht die Mutter. Aber wir können daran denken, daß schließlich dadurch, daß der Vater auch während dieser neun Monate der Schwangerschaft seiner Frau die Familie erhält, er indirekt also doch der Ernährer des zukünftigen Sohnes ist. Auch hier dürfte übrigens, wie Freud in der Teufelsneurose nachwies (S. 19), „als Folge des Sträubens gegen den Kastrationskomplex", der ja wirklich, wie wir bald sehen werden, in Hänschen wirksam ist, die gegensätzliche Regung zum Ausdruck kommen, nämlich die, „den Vater zu kastrieren, ihn zum Weibe zu machen."

Die zweiten neun Tage können wir als die ersten 9 Lebensjahre deuten, während welcher bereits einiges Bemühen um die Nahrung durch den Sohn notwendig wird.[2] Man beachte auch, wie sehr Peters Klage über den Geldverlust durch die Nahrungsbeschaffung den häufigen Klagen vieler sorgender Nährväter gleicht, die sie, wie man dies oft hört, ihren Kindern gegenüber aussprechen.

Nach den zweiten neun Tagen tritt die Blendung ein. Aus der psychoanalytischen Literatur ist uns längst bekannt, daß das Auge Genitalsymbol ist. Die von Peter vollzogene Blendung entspricht also der durch den Vater ausgeführten Kastration. Hänschen verzichtet auf den Sexualgenuß zugunsten des Vaters (Peters). Er vertauscht jenen mit dem Genuß der Lebenserhaltung.

1) Imago IX. Bd., Heft 1, S. 17.

2) Ich will nur erwähnen, daß auch eine zweite Deutung, in der die ersten und zweiten 9 Tage den ersten und zweiten 9 Lebensjahren entsprechen würden, ihren Sinn hätte.

Es entspricht dieser regressive Vorgang jener der Selbstkastration gleichkommenden Zurückziehung des Malers ins Kloster, in dem er mühelos die Nahrung erhält. Hänschen sinkt nach der Blendung um und bleibt wie tot am Wege liegen.

Der zweite Teil des Märchens bringt die Verwirklichung der in der Regression Hänschens verpönten Wünsche und Begehren. Es sind die an der Vatereinstellung erworbenen Ich-Idealbildungen, deren Realisierung ihn über den Vater (Peter) erhebt, ja letzteren in der Umkehrung das erleiden läßt, was Hänschen zugedacht war, nämlich Blendung (Kastration) und Tod (Auffressen durch wilde Tiere). Von wissenden Tieren erfährt Hänschen hierauf Geheimnisse, mittels deren er schließlich zur gewünschten Machtstellung gelangt. Nachdem er durch Benetzen der Augenhöhlen mit Tau sein Gesicht (Potenz) wiedererhalten, kommt er in eine Residenzstadt, in der seit langem das Wasser ausgeblieben und die Leute fast nur noch vom Geist leben. Auf dem Marktplatz läßt Hänschen einen Quaderstein ausheben, und es rauscht plötzlich der Strahl eines Springbrunnens stark und mächtig und turmhoch in die Luft. Verglichen mit den erwähnten Regressionen (Haitzmann, Christus, der Weise), die sich in den bekannten drei Stufen vollzogen, sehen wir, daß auch in der Progression Hänschens sich dieselben Erscheinungen zeigen. Auch hier wird auf der ersten Stufe die Nahrungsfrage durch die Wasserbeschaffung gelöst. Zugleich können wir den Wasserstrahl auch in Beziehung bringen mit dem Urinieren und dem Samenerguß des Mannes, welches eine Bestätigung für die wiedererlangte Potenz Hänschens ergibt. Auf der zweiten Stufe erfolgt die in den Regressionen verworfene heterosexuelle Bindung. Hänschen macht die Königstochter gesund und gewinnt sie zur Frau. Krank war dieselbe geworden, weil sie einst in der Kirche ein Goldstück in den Opferstock werfen sollte, dies aber so ungeschickt tat, — „denn sie war damals noch sehr jung und befangen und ängstlich und schämte sich vor den vielen Leuten in der Kirche" —, daß jenes daneben und in eine Spalte fiel. Hänschen, der sich nun als Heilkünstler ausgab, führte die Prinzessin wieder in die Kirche, ließ sich von ihr den Opferstock zeigen, suchte nach und fand in einer Ritze das Goldstück. Er gab es der erlauchten Kranken in die Hand und ließ es durch sie nun richtig in die Ritze des Opferstockes werfen, worauf die Königstochter alsbald völlig gesund wurde und wie eine Rose aufblühte.

Die ganze Symbolhandlung ist ziemlich durchsichtig und dürfte als eine Umwandlung von der analen Theorie (falsche Ritze) zur genitalen angesehen werden.

Auf der dritten Stufe wird Hänschen in der Vateridentifikation Fürst, tritt in die Rechte des Königs (Ich-Ideal), fährt auf das Land und zeigt dem arm-

gebliebenen Peter (Vater) seine Überlegenheit. Zu der Regression in den dem intrauterinen Leben ähnlichen Zustand kommt es in diesem Märchen nicht. Hänschen verbleibt, wie Christus, in der Vateridentifikation.

Ausgeprägter gesteigert zeigen sich die Befriedigungsansprüche bis zum Begehren des alibidinösen Zustandes in den drei Wünschen des Märchens vom „Schmied von Jüterbog", welches Bechstein in seinem Märchen „Die drei Wünsche" erwähnt. Der Schmied wünscht erstens, daß seine Schnapspulle niemals leer werden solle; zweitens, daß, wer auf seinen Birnbaum steige, so lange darauf sitzen müsse, bis der Schmied ihm abzusteigen erlaube, und drittens, daß niemand ohne Erlaubnis in seine Stube kommen dürfe, außer etwa durchs Schlüsselloch.

Im ersten Wunsch liegt wieder die Lösung der Ernährungsfrage, im zweiten verschafft der Schmied sich Macht über das Auf- und Absteigen auf den Baum, was wir als Symbolhandlung für den Sexualverkehr erkennen. Im dritten Wunsche endlich ist in dem Sichkleinmachen (Kind) und Durchs-Schlüsselloch-in-das-Zimmer-Schlüpfen unzweideutig der Hinweis auf die Regression in den Mutterleib gegeben.

Zum Schlusse erwähne ich noch eine neuere Dichtung von Franz Werfel, betitelt „Der Spielhof",[1] in der ich ebenfalls die enge Verknüpfung von Regression und Dreizahl vorfand.

Lukas, ein Jüngling, sucht seinen verlorenen Traum. Wie den Maler Haitzmann, so treibt diesen Lukas eine aus Not geborene Vatersehnsucht, die genährt wird durch eine Kindererinnerung an eine irrsinnige Angst um den verlorenen Vater.

Lukas kommt zuerst zu einem alten Fährmann, der sich als Großvater ausgibt, hat bei ihm einen Traum, der deutlich Mutterleibs- und Geburtsphantasien sowie das Bestreben nach Versöhnung mit dem Vater wiedergibt. Es ist aber nicht sein verlorener Traum. Lukas muß weiter wandern und hat vom Fährmann nichts Positives erhalten als Nachtlager und ein Frühstück, bestehend aus „einem großen Topf Kaffee und einer Schnitte Brot".

Ruhelos kommt er in ein Dorf; alles blüht hier. Vor die Türe eines Bauernhofes tritt eine Frau. Sie ladet Lukas zu sich. Er bleibt die Nacht bei ihr, träumt von einem Liebesglück mit ihr, aber auch dieser Traum ist nicht sein verlorener.

Er muß weiter ziehen und kommt in einem Walde zu einem Eichenhügel, wo „aller Duft und Atem schweigt". (Intrauteriner Zustand.) „Lukas drängt Ahnungen zurück." „Er glaubt in seiner Kindheit an diesem Ort gewesen zu sein." In einer Lichtung erblickt er einen Rundbau. Das doppelflügelige

1) Verlag Kurt Wolff, München 1920.

Tor (Schamlippen) steht weit offen." „Lukas tritt durch das Tor in den Hof ein. Er muß die Augen schließen, denn er fühlt: das habe ich geträumt." Sein Auge ist geblendet (Kastration). „Wild erfaßt ihn Kindheit." „Auf seinen Kinderzügen liegt die Weisheit jener Geschöpfe, die sich niemals durch die Geburt von sich selbst entfernt haben, oder im Augenblick des Todes eins mit sich werden." „Ein unbekanntes, unendlich warmes Gefühl überwältigt ihn."

Überblicken wir auch hier die drei Stufen der Regression, so erkennen wir, daß auch des Lukas verlorener Traum eben der Traum vom wunschlosen Sein im Mutterleib ist. Die beiden ersten Träume schildern den Kampf (und die Versöhnung) mit dem Vater um Existenz und um Lustgewinnung, und der dritte symbolisiert in schönen Bildern die Flucht zurück in den Mutterleib, den Ort restloser Befriedigung,

GONTSCHAROWS „OBLOMOW“

Von AUREL KOLNAI

1. Man würde es mit Recht für müßig halten, jede einzelne bedeutsamere Schöpfung der Dichtkunst, nur weil es in ihr notgedrungen von „psychischen Motiven“ wimmelt, unter die analytische Lupe zu nehmen, um Komplexe und Triebäußerungen freudig in ihr wiederzuentdecken. Allein „Oblomow“ mutet uns an, wiewohl er echter dichterischen Einbildungskraft entspringt und sozusagen ungekünstelte Kunst ist, wie eine wahre Veranschaulichung gewisser hervorragender Konstruktionen der neuen Seelenforschung. Es mag denn auch eine reizvolle Aufgabe sein, das Werk mit all seinen Einzelheiten und mit Heranziehung der übrigen Schriften sowie des Lebenslaufes seines Schöpfers analytisch zu bearbeiten. Wir haben uns diese Leistung nicht zugetraut und zwar auch darum nicht, weil eben Gontscharows Roman trotz seines unübertrefflich echten Kunstwertes ein wenig zu schematisch erscheint, als enthalte er nichts Wesentliches jenseits dessen, was in ihm anschaulich geschildert und formuliert zutage liegt. Auch wollen wir hier nicht versuchen, einen Baustein zur Psychologie (und Theologie) des Russentums niederzulegen, vielmehr nur darauf hinweisen, wie sehr die Oblomow-Gestalt es verdient, den Freudschen „Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit“ zur Seite gestellt zu werden. Wie ein Mensch an seinen inneren Hemmungen, Triebregressionen, infantilen Bindungen und erotischen Versagung zugrunde geht: hiervon beschert uns „Oblomow“ ein nahezu klinisches Musterbild; und es ist gut, daß der psychologisch veranlagte russische *literary gentleman* aus chronologischen Gründen dem Verdacht entgeht, bewußt aus analytischen Quellen geschöpft zu haben.

2. Oblomow stammt aus einer in patriarchalischen Verhältnissen lebenden adeligen Familie und wird nach dem Tode seiner Eltern als junger Beamter in Petersburg Herr des Gutsbesitzes und des Dorfes Oblomowka, wo er seine Kindheit verbracht hat. Von dieser Zeit her verbindet ihn eine innige Freundschaft

mit Stolz, dem Sohn eines in der Nähe von Oblomowka ansässig gewordenen deutschen Landwirtes, einem höchst rührigen, begabten, erfolgreichen und geistig hochstrebenden Manne, unter dessen Einfluß er im Anfang seines Aufenthaltes in der Hauptstadt für Idealismus, Wissenschaft und Schöngeisterei viel übrig hatte. Da jedoch Stolz, mehr und mehr von seinen Geschäften in Anspruch genommen, nur einen spärlichen Verkehr mit ihm unterhalten kann, erlischt in Oblomow nachgerade das Interesse für die Dinge des Geistes und der Welt. Er lebt immer zurückgezogener mit seinem alten leibeigenen Bedienten Zachar, der das Haus in völliger Unordnung hält, sich dafür aber zum Werkzeuge der Trägheit und Bequemlichkeit seines Herrn hergibt. Oblomow ist ein seelenguter und durchaus verständiger, ja in manchem feinsinniger Mann von edlen Körperformen; aber sein Geist sowohl als sein Leib verfallen einer fortschreitenden Verfettung und Arbeitsunfähigkeit. Bei Gelegenheit der unliebsamen Folgen einer in seinem Amte verübten Nachlässigkeit tritt er aus dem Dienst; er entschuldigt diesen Entschluß mit einem ärztlichen Zeugnis, wonach es für ihn infolge seiner Herzkrankheit ratsamer erscheint, sich den Mühen seines Berufs fürs weitere zu entziehen. Von nun an besteht sein Leben nur mehr im üppigen Essen, im Zanken mit Zachar, im Schlafen und müßig Liegen, ab und zu im stillen Beisammensitzen mit etlichen bedeutungslosen Freunden. Mit der Bewirtschaftung seines Gutes gibt er sich nicht ab; zu Liebesabenteuern holt er keineswegs aus; von Büchern, die ihm irgend durch Stolz oder sonst zukommen, blättert er die ersten Seiten durch und stellt sie dann beiseite; die Ereignisse der Zeit lassen ihn kalt. Da kommt Stolz und rüttelt ihn gewaltsam wieder auf. Er zwingt ihn, täglich Gesellschaft und Veranstaltungen zu besuchen, und will ihn überreden, mit ihm eine größere Reise durch Europa zu unternehmen. Das empfiehlt ihm nachdrücklich auch sein Arzt, da bei Fortsetzung der bisherigen Lebensweise ein Schlaganfall zu befürchten sei. Doch keine Macht auf Erden kann ihn zum Antreten einer Reise bewegen. Hingegen knüpft er Beziehungen mit einer Stolz befreundeten Familie an: er sucht oft die Gesellschaft der Witwe Iljinskaja und ihrer Tochter Olga auf; eine anscheinend tiefgreifende Wandlung vollzieht sich in ihm, er verliebt sich in das reizvolle, gebildete und seelisch vornehme Mädchen, findet Gegenliebe und — Stolz ist inzwischen abgereist — verlobt sich mit ihr, einstweilen geheim. Des weitern wird geschildert, wie Oblomow sich im Liebesrausche zu einer *vita nuova* emporzurecken strebt, wie aber seine unheimliche Trägheit und seine mannigfach verhüllten inneren Hemmungen nach und nach die Oberhand gewinnen und dem Brautpaar den Bruch aufnötigen. Olga nimmt gebrochenen Herzens von ihm Abschied und heiratet nach einigen Jahren ihren gemeinsamen Freund Stolz. Oblomow war noch während

des kurzen *lucidum intervallum* durch Vermittlung eines engern Landsmannes — dieser Tarantjew ist übrigens ein ganz niedriger Schurke, nützt ihn gewissenlos aus und versucht stets, ihn gegen Stolz aufzubringen — in eine andere Wohnung gezogen; die Schwester des Hauseigentümers, eine Witwe Pschenjizina, erregt durch ihre anheimelnde Einfalt und ihre Hausfrauentugenden sein Gefallen, und am Ende nimmt er sie im stillen zur Frau. Er vermag seine Lebensgewohnheiten nicht zu ändern, die vorausgesagten Schlaganfälle treten ein und dann welkt er, trotz aller Fürsorge um ihn, in kurzer Zeit sanft dahin. Die Aufziehung seines kleinen Sohnes wird von den Stolz' übernommen.

3. Während eines Nachmittagsschläfchens des Helden entrollt sich vor den Augen des Lesers das Bild der Kindheit Oblomows, vorgeblich als Traum des Sich-Zurücksehnenden, in Wirklichkeit aber kein Traum, sondern eine genaue Beschreibung des Lebens und Treibens zu Oblomowka, der Umgebung, die das künftige Los des jungen Elias verhängnisvoll vorausbestimmt hat. Segensreiche, fette Erde; einförmiges, geruhsames Menschendasein; mildes Klima im Meteorologischen und im Seelischen; keine Plagen, keine außerordentliche Anforderungen des Lebens; dem Ebenmaß des Vorhandenen und der Bedürfnisse entsprechend beinahe völlige Autarkie sowohl wirtschaftlich als geistig, die zu keiner Vergleichung mit der übrigen Welt Gelegenheit bietet. Man ist sehr sparsam, wo etwas um Geld zu erstehen wäre, hingegen recht üppig in Dingen der Naturalwirtschaft; freilich ist dieses Verhalten weit davon entfernt, ökonomisch recht zu behalten. Ebensowenig besteht eine abstrakte Zeitrechnung; die Zeitbestimmungen knüpfen sich an Festtage und Familienereignisse. Das Ideal, welches denen von Oblomowka vorschwebt und demgemäß ihr behagliches, einfältiges Leben auch glücklich verfließt, hat ein passives, eintöniges, sowohl vom Willen wie vom Intellekte wenig getrübtes Wohlbehagen zum Inhalt. Die Weisheit der Insassen, voran der Hausfrau, entlädt sich in Aussprüchen wie: „Gott sei Dank, daß wir diesen Tag glücklich hinter uns haben“, — „Wir müssen häufiger zu Gott beten und an nichts denken“. Wesentlich anders geht es auf der benachbarten Farm des alten Stolz zu, wo der junge Andreas eine sorgfältige Erziehung genießt, welche das deutsche Seitenstück griechischer Kalokagathie, Tüchtigkeit und Betriebsamkeit in Dingen des Körpers und des Geistes, aufzurichten bestimmt ist. Auch der kleine Elias findet sich hier regelmäßig ein, um Unterricht zu empfangen. Aber kein Vorwand familiärer und gesundheitlicher Rücksichten erscheint der Frau Oblomowa zu schlecht, um ihrem Sohne die Mühseligkeiten der Fahrt und des Lernens auf das Mindestmaß zu reduzieren.

Folgen dann die Jahre des jugendlichen Begeisterungsdranges, welche wohl bei unserm Helden ohne die Einwirkung seines teutonischen Busenfreundes nie-

mals eingetreten wären, so läßt sich die eherne oder vielmehr bleierne Macht dieser so fast eindeutig beeinflußten Kindheit nur zeitweilig überdecken, keineswegs auf die Dauer niederhalten. Es ist sogar vielmehr das Interesse fürs Geistige, das später zum Teil einer Art Verdrängung anheimfällt, die im Kindesleben Oblomows, vorzugsweise durch religiöse, beschwichtigende, schreckende und „belehrende" Ansprachen der Eltern und anderen Familienpersonen veranlaßt, vorgezeichnet war.

In großen Zügen hat sich also im Seelenleben Oblomows festgenistet:

a) Ein Glückseligkeitsideal, welches mit einiger Kühnheit als „embryonal" bezeichnet werden dürfte: Geschlossene Hauswirtschaft, fürsorgliche mütterliche Pflege; Fehlen von Anstrengungen, Abenteuern, größeren Lokomotionen, individueller Selbständigkeit und gesellschaftlichen Verpflichtungen; überbetonte Verknüpfung zwischen Liebes- und Versorgungs-(Ernährungs-)rolle des mütterlichen Weibes.

b) Erotische Fixierung an einfache, ungebildete Weiber. Sie tritt in einer Glücksphantasie des erwachsenen Oblomow, die er auf Drängen Stolz' nach Mitteilung seines Lebenszieles entwickelt, mit kennzeichnender Deutlichkeit hervor. Zu ihrer Entstehung mag, was hier auszumalen überflüssig erscheint, in dem Lebensmilieu des kleinen Prinzen recht viel Gelegenheit vorhanden gewesen sein.

c) Die Trägheit und der Hang, sich bedienen zu lassen, mit einer eigenen Hedonik, die weit über das Maß des zum Komfort Erwünschten hinausgeht. Das System, sich womöglich jede Bewegung zu ersparen und zur Verrichtung alles Nötigen das sich sonst müßig herumtreibende Leibeigenenvolk zu verwenden, wird samt der zugehörigen Ideologie dem jungen Elias von den Eltern förmlich aufgezwungen. Es wird auch vorgesorgt, daß der Beamte Oblomow dereinst nicht hauptsächlich durch Wissen und Fleiß, sondern durch Beziehungen und ähnliche Hilfsmittel sein Fortkommen finde. So muß dann dieses verfeinerte Exemplar eines passiven Herrschers, eines Ewig-Verhätschelten, dessen Kindheit von vornherein kein Aufhören kennen will, an den Klippen einer tückischen Realität zerschellen.

4. Woher aber der Konflikt, warum kann nicht Eliaschen in Oblomowka ein Menschenleben absolvieren, irgend ein passendes adliges Fräulein heimführen und die Welt seiner Kindheit in der naturgemäß geänderten Rolle weiter regieren? Die Jugendjahre in Petersburg, die Freundschaft mit Stolz, der Einbruch wesensfremder Reize und Werte in das unverrückbar dastehende Urgerüst seiner Neigungen und Dispositionen tragen die Schuld daran. Auch seine leibliche Beschaffenheit, sein Habitus versinnbildlicht das fatale Gemenge von Wesenszügen, deren Fehde das Ich selbst zerbricht. Er ist verfeinert, verweich-

licht, überzüchtet; vorausbestimmt, im ideellen Sinne das letzte Glied einer zum Abschluß reifen Reihe zu werden. Frühzeitige Verfettung, Herzerweiterung, erhöhte Schlafneigung, abulische Zustände, Anzeichen von Platzangst befallen die unwiederbringlich in die „russenfremde“ Reichskapitale verschlagene Treibhauspflanze, welche selbst vor einer Besuchsreise nach dem Gutssitz zurückschreckt und nun weder ein noch aus kann. Warum Oblomow die Fahrt nach seiner Heimatserde scheut und mit aller Mühe vermeidet sie anzutreten, obgleich er triftige sachliche Gründe in Fülle hat, ist durch seinen allgemeinen Widerwillen gegen jedwede Ortsveränderung nicht genügend begründet. Offenbar kommt noch das Bedenken seines aktivistischen Oppositions-Ichs hinzu, welches nur zu gut ahnt, daß es aus Oblomowka keinen Ausweg mehr geben würde. Die stets mehr überhandnehmende *vis inertiae* weiß diese Angst vor ihren eigenen Wagen zu spannen; und der milde Gourmand schafft sich aus Petersburg eine potenzierte, von Anfang an lebensunfähige und im Absterben begriffene Oblomowka. Oblomows Selbsteinmauerung in Petersburg gleicht, obwohl er nicht schlechthin als Neurotiker anzusehen ist, der Flucht in die Neurose, wobei die vom Kranken produzierte neurotische Ideenwelt zwar keine einfache geradlinige Übersetzung seiner infantilen Komplexe darstellt, wohl aber dieselben ersetzt, den Platz eines zweiten Regressionsbeckens einnimmt.

5. Oblomows einziger echter Freund und zugleich programmatischer Gegenpol ist der tätige, flinke, Erfolg auf Erfolg häufende — aber grundehrliche — Stolz, der, sobald er nur die nötige Zeit dazu übrig hat, Versuche anstellt, ihn aus seiner Ohnmacht gewaltsam aufzurütteln, zu Geist, Gesellschaft und gemeinsamen Jugendidealen zurückzuführen und zur Änderung seiner Lebensweise zu bewegen. „Du mußt wegfahren, abmagern“, so lautet sein Schlachtruf an ihn. Er hilft dem schwerfälligen Freund, der sich leicht übers Ohr hauen läßt, über materielle Schwierigkeiten hinweg. Er bringt ihm die Iljinskaja in den Weg. Zwanglos läßt sich in ihm eine Abspaltung der Vaterimago erkennen; sein Vater, der alte Stolz, hatte ja tatsächlich Elias gegenüber einen Teil der Vaterfunktionen übernommen. Oblomow hängt an seinem Freund und Mentor mit kindlicher Liebe und Vertrauen; doch seine Einstellung zu ihm entbehrt nicht der Ambivalenz: in seine Freude anläßlich seiner Besuche mischt sich zumeist Beklemmung, und er trachtet ängstlich alles vor ihm zu verbergen, wodurch er sein Mißfallen und seine Rügen zu gewärtigen hätte. Der verächtliche Verleumder Tarantjew hat überdies nicht gar so Unrecht, als er einmal Stolz als überlegenen Rivalen des armen Oblomow hinstellt. Ohne die geringste Unlauterkeit begangen zu haben, bringt doch Stolz die Iljinskaja, die er selbst in Oblomows Leben eintreten ließ, wieder an sich zurück; und setzt am Ende

seinem nunmehr rettungslos verlorenen Schützling auseinander, warum dessen Liebe zu Olga moralisch unzulänglich fundiert war und daß sie aus innerm Gesetz heraus zusammenbrechen mußte!

Bei einer Gelegenheit: dem Gespräch über die idealen Lebensformen, übt Oblomow an der Geistesrichtung des Deutschrussen lebhafte Kritik. Er vermag die Nützlichkeit des geschäftigen Treibens nicht zu werten. „Hinter diesem unruhigen Lärmen verbirgt sich unbezwingbare Schläfrigkeit“, äußert er mit dem Scharfblick eines entlarvungsgewandten Berufspsychologen. Er war nicht der einzige gefühlstrunkene „Sohn“, der dem nüchternen „Vater“, nicht der einzige „Neurotiker“, der dem „Gesunden“ einen tiefbohrenden Stich versetzt hat. Aber Stolz behält die Oberhand, indem er die idyllische Skizze seines Streitgegners über ein ihm angemessenes Schloßleben bündig und überzeugend als „Oblomowismus“ bezeichnet.

6. Der alte Kammerdiener Zachar, dessen tragikomische Gestalt Oblomows ganzes Lebensschauspiel überschattet, ist zugleich Vater-Reliquie, Widerpart und Doppelgänger gleich Leporello und Sancho Pansa (vgl. Ranks 1922 erschienene Don Juan-Analyse). Er ist ein Stück altüberlieferte Oblomowka in der Leibesnähe des Petersburgers Oblomow. Herr und Diener, in stetigem Wortkampfe miteinander liegend, bewahren sich gegenseitig den Geist von Oblomowka; sie haften aneinander unlöslich und sind niemals miteinander zufrieden; ein jeder von den beiden ist des andern mürrischer Sklave und gutmütiger Tyrann. Beide sind entartete Oblomowkabewohner, Opfer der Stadt, doch jener ein *dégénéré supérieur*, dieser ein *dégénéré inférieur*; Oblomow: feinsinnig, zartfühlend, von makelloser Ehre, edelmütig, gewissermaßen ein raffinierter Wollüstling des Idyllischen; Zachar: stockdumm, grob gegen Kleinere, diebisch, klatschsüchtig, Trunkenbold. Der edle Oblomow stirbt früh; der zähe Zachar verkommt in Elend und Trunksucht, bis Stolz, dessen Schicksal es ja ist, Oblomow alles: seine Liebe, seinen Sohn, seine Besitzung an sich zu nehmen, ihn von der Straße aufliest, um ihn nach Oblomowka zu rufen.

7. Klarer als in manchen anderen psychologischen Entwicklungsromanen, wird im „Oblomow“ der Grundsatz des „psychosexuellen Parallelismus“ festgehalten. Der Held geht langsam dem Untergang entgegen; an einer edeln und sehnsuchtserfüllten Liebe entzündet sich seine gesamte Lebensenergie; das Walten einer unzerstörbaren innern Mechanik beraubt ihn dieser Liebe und leitet sein Schicksal in ein seiner unwürdiges Eheverhältnis über, welches den stilvollen Hintergrund zu seinem nunmehr beschleunigt vorschreitenden Zerfalle bildet.

Der junge Oblomow ist anfänglich hin und wieder im Begriffe, eine oberflächlichere Liebesbeziehung anzuknüpfen, doch er bleibt jedesmal in den An-

fangsversuchen stecken, die Hemmungen überwiegen. Bis zur Bekanntschaft mit Olga Iljinskaja bewegt ihn kein nennenswerter Anreiz dazu, sich der typischen sexuellen Unmündigkeit des Muttersöhnchens zu entwinden. Wie auch sonst nicht selten, verflicht sich bei ihm diese Einstellung mit einem aristokratischen Absonderungsdünkel, einer narzißtischen Esoterik; einmal hält er Zachar eine grimmige Strafpredigt, weil er es wagte, ihn mit „anderen Leuten“ zu vergleichen. Der narzißtische Hang schöpft auch aus der autarken Selbstherrlichkeit der adeligen Gutswirtschaft, ferner aus den zarten, leise ans Weibliche anklingenden Körperformen Oblomows, deren Anmut erwähntermaßen ihm bewußt ist. Hinzu kommt seine wachsende Neigung zur Introversion, zur Tagträumerei und zur Gleichgültigkeit gegen Dinge der äußern Welt. Wie bei jedem echten Träumer, gesellt sich der Unzufriedenheit mit der wirklichen Welt auch bei ihm kein deutlicher Abriß einer bessern Wirklichkeit zu. Er introvertiert, nicht weil alles um ihn zu öde ist, sondern die Introversion entzieht der Umwelt ihre Realitätsfrische. So harrt er einer feenhaft „idealen“ Liebe.

Als diese in Olgas Gestalt sich zu verkörpern verheißt, treten bereits jene inneren Gegenströmungen in Erscheinung, welche endlich das Feld behaupten und den endgültigen Verzicht auf ein ideales Liebesleben herbeiführen werden. Die Erotik des Verhältnisses zu Olga ist eine vornehmlich „anagogische“: fernab davon, den Ichtrieben Abbruch zu tun und die Ichbesetzungen abzusägen, bringt sie vielmehr eine allgemeine Aufmunterung und Aufstachelung des Verstumpften mit sich, eine Belebung seines Interesses für Kunst, Gedanken, Körperübung und Geselligkeit. Dagegen setzt sich seine Trägheit — und noch mehr als das — vom Anbeginn an zur Wehr. Das innere Widerstreben wird — wie fast gewöhnlich — projiziert; Oblomow zögert lange mit seinem Liebeswerben, weil er sich immerfort versichert, es würde jedenfalls abgeschlagen werden. Er gebärdet sich jünglingshaft schüchtern und möchte besonders vor Scham vergehen, wenn das Mädchen seine verschiedentlichen Schwächen entdeckt und schelmisch lüftet. Die Situation ist bald die, daß, obschon Oblomow von seinem Liebeserlebnis mehr erschüttert und ergriffen wird, Olga ihn doch eindeutiger und ungeteilter liebt und gegen sein rebellisches Blei-Ich unausgesetzt Krieg führt. Sie leiht ihm Bücher und prüft ihn auf deren Inhalt; sie bestellt ihn tagtäglich zu ihrer Mutter zu Besuch und zwingt ihn, an dem weltmännischen Verkehr Anteil zu nehmen, sein Hirn unaufhörlich zu beschäftigen: sie verschweigt es ihm keineswegs, als sie durch Dienstbotenklatsch dahinter kommt, daß er zu Hause wieder dem Laster des üppigen Abendessens gefröhnt hat, was ihm ungefähr wie einem Säufer der Branntwein anschlägt. Der Kampf in Oblomows Seele wogt mit wechselvollem Ausgang. Bald gewinnt er es liebesfroh über

sich, sein Wesen ganz zum Dienste seiner Braut umzukneten, bald findet er wieder unermüdlich Vorwände für seine Säumnisse, damit er Olga und wohl auch sich selbst über den Vorstoß des oblomowistischen Oblomow hinwegtäuschen könne. Er will die öffentliche Verlobung mit allen Mitteln hinausschieben; im gleichen Augenblicke schwelgt er in seinem Liebesglück und graust es ihm vor der vollendeten Tatsache. Als er gewahrt, daß die geplante Verbindung in dem Bedientenvolk bereits bekannt geworden ist, widerlegt er wutschnaubend das Gerücht und sein Inneres bewegt sich wie unbemerkt seinen Worten nach. Denn der Name seiner Braut dürfe ja, bis nicht alles geordnet sei, nicht unnütz und eitel in Umlauf gebracht werden. Und es sei noch gar vieles zu ordnen; vor allem sei er pekuniär nicht in der Lage, einen Hausstand zu gründen! Der Schurke von einem Starosten treibt von den Bauern so viel wie nichts ein, der hingesandte Verwalter — eine Kreatur Tarantjews — vermehrt noch das Unheil. Doch ist es durchsichtig, daß es sich nur um einen Vorwand, um eine nachträgliche oder auch frühere Rationalisierung anders bedingten Tuns handelt. Auch dürfte die finanzielle Erwägung in diesem Zusammenhang nicht ohne inhaltliche Gründe erwählt worden sein: die Lust an stofflicher Üppigkeit und ungehemmtem Walten der prosaischen Lebenselemente, die bei Oblomow stets mehr Oberhand gewonnen hat und nun eine starke Bremsung, ja teilweise Verdrängung erfahren muß, bedient sich dieser Rationalisierungs-Kriegslist, welcher psychosexuell ein aktueller Regressionsvorgang, eine gewisse Verschiebung von Oralerotik auf die Analzone entsprechen mag (Widerstand gegen die auferlegte „Abmagerung"). Hinter der Sorge um Olgas guten Ruf versteckt sich Oblomows eigene Angst, sich ihr zu nähern, welche vielleicht ohne Gefahr willkürlicher Motivhineinversetzung als Kastrationsangst, als Angst vor der Defloration des „überlegenen", beweglichen, vielfach die Rolle des Angreifers spielenden, seinem Wesen zum Teil so feindlich gegenüberstehenden Weibes entziffert werden kann. Er ist einer von denen, „die am Erfolge scheitern"; wie Stolz bemerkt, sündigte er durch sein Unterfangen, ein neues Dasein nur um des Weibes willen zu beginnen, ohne daß seine Arbeitsenergie (seine „Ichentwicklung") mit seiner erotischen Wandlung Schritt gehalten hätte.

Allein möglicherweise würde der Oblomow der *vita nuova* den Sieg über den Vater des Oblomowismus davontragen, träte nicht auch diesem eine Helferin in Gestalt der braven Witwe Pschenjizina bei, die in der neuen Wohnung Oblomows *landlady* ist, und ein beneidenswert einfaches Gemüt mit angenehm rundlichen Körperformen, ausgebildeten kulinarischen Fertigkeiten und herzbewegendem Hausfraueneifer vereint. Abgesehen davon, daß sie all dies an den Tag legt, unternimmt sie nichts zur Eroberung ihres Pfleglings; das Ziel schiene

ihr zu hoch, die Rolle der Intrigantin stünde ihr lächerlich; es kommt also zu keinem persönlichen Zwiekampfe der Pschenjizina und der Iljinskaja, vielmehr kämpfen sie nur allegorisch, als Darstellerinnen in der Schematik der Dichtung, gegeneinander an. Hier Olga, hier Agathe — bedeutet: Hier Anagogie, reiches und edles Seelenleben, Austritt in die Welt, Neuschaffung und Abhärtung des Ichs samt dem Leibe; hier Versumpfung, „embryonale“ Regression, „stilles Glück“ nebst Unterdrückung höherstrebender, immerhin vorhandener Regungen, und plethorischer Lustbesetzung körperlichen Gesichertseins und Volumens, endlich Plethora im Wortsinne und physischer Tod, Rückkehr in den einzig vollkommenen Mutterschoß, der uns nach Hinaustritt aus jenem ersten beschert ist. Entsprechend der moralischen Lauterkeit des tragischen Schläfers und seinem sanften Dahinscheiden ist auch die Gefährtin seiner letzten Jahre ein überaus gütiges Wesen, eine aufopfernde Gattin, die bis zum Ende alles daran setzt, durch Befolgung der ärztlichen Vorschriften die Gesundheit des Mannes so gut wie möglich zu schützen, dessen Tod sie war.

Der launige Einfall des Groddeckschen Seelensuchers, wonach jeder dicke Mann es aus unbewußtem Wunsche nach Schwangerschaft sei, ließe sich nicht übel auf Oblomow anwenden, der nicht nur beiden Kindern seiner Agathe ein wahrer Vater wird, sondern auch schon in der Olga-Epoche vielfach durch eine väterliche Hinneigung zu ihnen zugunsten ihrer Mutter beeinflußt worden ist.

Der bekannte bigame Hang vieler Männer, eine „geistige“ und eine „derbere“ Geliebte zu besitzen, wohnt Oblomows Herzen zweifellos inne. In der erwähnten Lebensglückphantasie im Gespräch mit Stolz schildert er den Reiz für den glücklich verheirateten Gutsherrn, mit den Dorfmägden ein klein wenig zu schäkern. Das Gefühl fär Olga und für Agathe scheinen eine Zeitlang wohl nebeneinander Platz zu haben. Der Bruch mit Olga entspringt organisch nicht nur Oblomows, sondern auch Olgas seelischer Wandlung. Früher schon befällt sie der Zweifel, ihre Ehe werde nicht in Harmonie bestehen können: „Du hast mich betrogen, du gibst dich wieder auf . . .“ „Du würdest von Tag zu Tag schläfriger werden . . .“

8. Als sie scheiden, entringt sich dem Mädchen die Frage: „Warum mußte alles verlorengehn? Wer hat dich verflucht, Elias? Du bist ein so guter, gescheiter, zartfühlender, edelsinniger Mensch und — du gehst unter! Was ist die Ursache deines Verfalls? Keinen Namen hat dies Unglück . . .“ Kaum hörbar erwidert er: „Doch!“ Und antwortet auf ihren erstaunt fragenden Blick: „Oblomowismus!“ Einige Jahre später fährt das Ehepaar Stolz zu Oblomow; Stolz läßt Olga warten, begibt sich in die Wohnung des Freundes (es folgt ein Stück Beschreibung spätoblomowscher Lebensform), kehrt nach einer Weile zur Frau

zurück und führt sie stumm wieder weg. Olga: „Was ist dort?" Stolz: „Oblomowismus!"

Es ist dies kein leeres Wort; sondern die Andeutung der psychischen Schicksalsnotwendigkeit, die sich über alles anscheinend rationell Berechenbare, über herkömmliche Wertschätzungen und ernst gemeinte Willensentschlüsse hinwegschreitend Bahn bricht. Obendrein aber noch die Andeutung einer Macht, die sich nicht auf den Elias Iwanowitsch Oblomow allein erstreckt, deren typisches Opfer er bloß ist, und die vielmehr für den russischen Nationalcharakter bezeichnend ist. Wir wollen ihr nicht so weit folgen; immerhin läßt sich der problemschwangere, vor uns zweifelsohne schon dagewesene Satz, Oblomow sei der russische Hamlet, nicht von der Schwelle weisen. Beide kranken an Abulie, hervorgerufen durch den übermächtigen Einfluß infantiler Triebfixierung, die sie am zielgerechten Handeln hindert. Ist aber Jones zufolge Hamlet mit spezifischer Abulie behaftet, so scheint Oblomows Abulie keine Grenzen zu kennen. Erhebt sich Hamlet schließlich aus dem Meer des Zweifels zur Tat, so versinkt hingegen Oblomow; jener handelt spät, dieser entschläft früh. Die psychologische Gestaltverschiedenheit beruht für uns darin, daß im russischen Charakter die Regressionsneigung viel handgreiflichere, stabilere, „autarker" verharrende, die Realität erschöpfende Gebilde und Lebensformen zur Stütze hat.

ÜBER LEO TOLSTOIS SEELENLEIDEN

(Autoreferat eines Vortrages, gehalten am 17. Juni 1922 in der Tschechischen Medizinischen Gesellschaft in Prag)

Von N. OSSIPOW

Zur Beurteilung des Seelenzustandes von Leo Tolstoi können, außer biographischen Daten, auch alle seine Schriften dienen, weil alle Schriften von Tolstoi eine Selbstanalyse und sogar in mancher Beziehung eine Psychoanalyse im Freudschen Sinne darstellen. In seiner tiefgreifenden Selbstanalyse bemerkte Tolstoi selbst einige psychopathische Züge seiner Persönlichkeit. Einige andere entgingen seiner Aufmerksamkeit und mußten dies auch naturgemäß.

In der Erzählung „Knabenalter" ist der Seelenkonflikt des vierzehnjährigen beschrieben. Der Knabe wünschte intensiv den sexuellen Verkehr mit dem Zimmermädchen und konnte es doch nicht zustande bringen; sein Verlangen wurde durch Scham gehemmt. Für das Verständnis des Seelenkonfliktes reicht die Annahme von zwei gegeneinandergerichteten Aktivitäten — des Sexualtriebes und der Schamhaftigkeit oder, um es allgemein auszudrücken, der Moral — nicht aus. Notwendigerweise müssen wir noch eine dritte Aktivität annehmen: die Aktivität des Ichs im engen Sinne dieses Wortes. Es gibt einen schönen Ausdruck im Tschechischen sowohl wie im Russischen, der in romanische und germanische Sprachen eigentlich nicht zu übersetzen ist: *„chci, ale rechce se mi."* Wörtlich heißt es: „ich will, aber es will in mir nicht." Dieser Ausdruck verbirgt in sich ein tiefes psychologisches Problem über die Mehrheit der Wesen in einem Individuum. Beim vierzehnjährigen Tolstoi kämpften zur Zeit des Pubertäteintrittes die obenerwähnten drei Aktivitäten miteinander. Auf einer Seite kämpfte Sexualtrieb + Ich-Aktivität, auf der anderen — die Moral. Die letzte blieb Sieger. Tolstoi verzichtete auf den Sexualgenuß und suchte notgedrungen Befriedigung in den Vergnügungen der „stolzen Einsamkeit". Es wäre aber irreführend, wenn wir den Sieg der ausschließlichen Stärke der Moralforderungen

zuschreiben wollten. Dem Siege der Moral half „der Gedanke an die Unschönheit seines Äußeren". Dieser Gedanke trug den Charakter einer Zwangsidee, die mit starkem Affekt verknüpft war. (Dysmorphophobia nach Morselli.) Dieser eine Umstand ist auch wieder unzureichend, um den Sieg der Moral zu erklären, da Tolstoi ein überaus sinnlich angelegter Knabe war, wie aus der Erzählung „Kindheit" ersichtlich ist. Sehr wichtig ist die Tatsache, daß der Sexualtrieb selbst gespalten war. Ein beträchtlicher Teil war auf Tolstois Persönlichkeit selbst gerichtet. Tolstoi war ein Narziß, wie aus seinen Kindheitserinnerungen, Briefen, Tagebüchern und Dichtungen unbestreitbar zu ersehen ist: Die Scham, die Zwangsidee der Unschönheit seines Äußeren und der Narzißmus haben die Heterolibido auf ihrem Wege gehindert. Die verdrängte Heterosexualität fand ihren Abfluß in den Vergnügungen „der stolzen Einsamkeit", die darin bestanden, daß der Knabe sich den nackten Rücken mit einem Stricke geißelte (Auto-Sadismus), mit Eifer über die Grundfragen der Weltanschauung philosophierte, sich besonders für den Solipsismus begeisterte und dabei in eine echte Grübelsucht geriet. Es sind auch weitere psychopathische Symptome zu beachten: krankhafte Schüchternheit, scharfe Veränderung der Stimmung und andere. Auf Grund dieser Erscheinungen darf man sagen, daß Tolstoi beim Eintritt der Pubertät an Zwangsneurose litt.

Die Ätiologie dieser Neurose Tolstois ist in einer anderen Arbeit des Vortragenden teilweise geschildert.

Es ist augenscheinlich, daß die oben angegebene Analyse des Konfliktes den Freudschen Stil aufweist. Das ist nur als Resultat dessen zu betrachten, daß die künstlerische Intuition von Tolstoi mit den Ergebnissen der wissenschaftlichen Arbeit von Freud zusammenfällt.

Eine gewisse Erleichterung des neurotischen Zustandes brachte die Freundschaft mit dem Studenten Nechljudow. Tolstoi und Nechljudow haben sich gegenseitig versprochen, alle ihre Gedanken einander mitzuteilen, besonders die schlimmen, niedrigen. Das ist als eine echte Freudsche Psychoanalyse zu verstehen. Es sei nur zu beachten, daß die Gespräche zwischen Tolstoi und Nechljudow eigentlich die Gespräche von Tolstoi mit sich selbst sind. Das war eine Selbstanalyse. Eine rückhaltlose Analyse führte Tolstoi zur Überzeugung, daß die Bestimmung des Menschen eine beständige Strebung zur Vollkommenheit sei. Diese Analyse befreite Tolstoi gewissermaßen von Dysmorphophobie und Grübelsucht, aber ließ ihn im Zauberkreis des Narzißmus verbleiben. Die ersten Bestrebungen zur Vollkommenheit waren auf das Ideal eines „*comme il faut*" gerichtet. Zugleich übte Tolstoi Gymnastik, um an Stärke alle Menschen zu überragen. Dann kam die sittliche Vollkommenheit an die Reihe. Die Ideal-

vorstellung von einem schönen Manne wurde durch die Idealvorstellung von einem sittlich-vollkommenen Menschen ersetzt. Tolstoi hörte auf, sich auf den nackten Rücken mit einem Stricke zu schlagen, und geißelte jetzt seine Seele. Der körperliche Autosadismus verwandelte sich in geistigen. „Die Liebe zu sich selbst . . . der Haß gegen sich selbst . . . Hier wie dort ist die erste Ursache und die Vereinigung dieser anscheinend so entgegengesetzten Gefühle das eigene Ich, entweder das aufs äußerste gesteigerte oder aufs äußerste verneinte. Aller Anfang und Ende ist das Ich; weder Liebe noch Haß können diesen Kreis zerreißen." (Mereschkowski.) Auf den Narzißmus sind zurückzuführen: beständige Oppositionsstellung, Streitsucht, Widersprüche mit sich selbst, Zeigelust, Bestreben, das Erstaunen der Anderen hervorzurufen, das Posieren u. dgl. Die Heterosexualität blieb die ganze Periode vom Pubertätseintritt bis zur Ehe, in die Tolstoi im Alter von 34 Jahren eintrat, stark verdrängt. Diese ganze Periode vom 14. bis 34. Jahre litt Tolstoi an denselben Symptomen wie im Alter von 14 bis 16 Jahren (die Zeit der ausgeprägten Zwangsneurose), nur mit dem Unterschiede, daß der Inhalt der Symptome von der körperlichen Sphäre auf die seelische verschoben wurde. Der Seelenkonflikt dauerte immer fort. Trotzdem müssen wir vom pathologischen Standpunkte aus einen Unterschied zwischen der Periode vom 14. bis 16. Jahre und der folgenden vom 16. bis 34. Jahre machen.

Die psychopathische Konstitution ist als eine Disharmonie der verschiedenen Seelenstrebungen zu verstehen. Das Moment der Disharmonie nennen wir eben Seelenkonflikt. Aber der Mensch strebt zum Gleichgewicht. Der Seelenkonflikt löst sich in eine Synthese auf. Die Synthese ist normal, wenn sie durch die Ichaktivität, und ist pathologisch, wenn sie durch irgendeine andere Aktivität geformt wird.

Während der Periode vom 14. bis 16. Jahre litt Tolstoi an einer pathologischen Synthese, die glücklicherweise durch die Selbstanalyse paralysiert wurde. Danach bewahrten Tolstoi die literarischen Erfolge vor einer neuen pathologischen Synthese. Während der ganzen Sturm-und-Drang-Periode machte Tolstoi verschiedenartige Phasen durch, ohne daß eine von ihnen zu einer länger dauernden Synthese geführt hatte. Die Verheiratung manifestiert eine vorübergehende normale Synthese. In den ersten Jahren seines Ehelebens schrieb Tolstoi sein geniales Poem in Prosa „Krieg und Frieden". Aber im siebenten Jahre des Ehelebens wird diese Synthese gestört und einige Zeit leidet Tolstoi an einer ausgeprägten Angstneurose.

Die Thanatophobie, die vorübergehend schon vor der Ehe Tolstoi quälte, ergreift jetzt sein ganzes Wesen.

Dann tritt wieder ein leidlich guter Zustand ein, während dessen Tolstoi seinen zweiten großen Roman „Anna Karenina“ schreibt.

Im vierzehnten Jahre seines Ehelebens beginnt die sogenannte Krise: Tolstois Seelenkräfte werden gänzlich auf die religiösen Fragen gerichtet. Unter anderem schreibt Tolstoi sein „Bekenntnis“, ein Werk, das unverkennbar beweist, daß Tolstoi damals an einer Melancholia anxiosa mit Wahnideen der Selbsterniedrigung und der Selbstbeschuldigung und an Suicidomanie litt. Diese Krise und die nachkritische Periode bieten ein so großes Interesse dar, daß sie einer speziellen Schilderung bedürfen.

Der kurze Vortrag berechtigt noch nicht, eine bestimmte Diagnose zu stellen, weil nur die eine oder die andere Lebensperiode mehr oder weniger ausführlich analysiert wurde, und weil selbst diese Perioden eine „makroskopische“ Analyse darstellen. Für das richtige Verständnis der Seelenleiden ist eine „mikroskopische“ Untersuchung, wie sie uns Freud lehrt, unbedingt notwendig.

Zum Schlusse ist zu sagen, daß solche pathographische Schilderungen keineswegs eine Erniedrigung der großen Männer beabsichtigen. Sie haben den zweifachen Zweck: 1. die Erkenntnis der Persönlichkeit der genialen Männer vertieft unser Verständnis ihrer großen Werke; 2. die großen Meister des Wortes wie Tolstoi lehren uns, das Seelenleben unserer Kranken, die unfähig sind, ihre Leiden so präzis und scharfsinnig auszusprechen, tiefer zu verstehen.

ZUM TAGTRÄUMEN DER DICHTER

Von Dr. EDUARD HITSCHMANN

In meinem Aufsatz „Zum Werden des Romandichters" (Imago, I. Jahrgang, 1912) konnte ich am Beispiel des Romanciers Jakob Wassermann die von Freud festgestellte Bedeutung kindlichen Tagträumens als Vorstufe epischen Dichtens bestätigen. In seinem viel Autobiographisches enthaltenden Büchlein „Mein Weg als Deutscher und Jude" (1912) berichtet dieser Dichter in überaus charakteristischer Weise von seinem intensiven jugendlichen Tagträumen, das fast die Form eines Doppelbewußtseins annahm. Es heißt dort:

„Ich war sehr naiv in meiner Abhängigkeit von Traum und Vision. Vision darf ich es wohl nennen, da sich mir unerlebte Zustände, unwahrnehmbare Dinge und Figuren in Greifbarkeit zeigten. Im Alter zwischen zehn und zwanzig Jahren lebte ich in beständigem Rausch, in einer Fernheit oft, die den Mitmirgehenden und -seienden bisweilen nur eine empfindungslose Hülle ließ. Es ist mir später berichtet worden, daß man mich anschreien mußte, um mich als Wachenden zu wecken. Ich hatte Anfälle von Verzückung, von wilder, stiller Verlorenheit, und in der Regel war die Abtrennung so gewaltsam und jäh, daß die Verbindungen rissen, und daß ich wie gespalten blieb, auch ohne Wissen, was dort mit mir geschen war. In beiden Sphären lebte ich mit gespannter Aufmerksamkeit, wie überhaupt Aufmerksamkeit ein Grundzug meines Wesens ist, aber es waren keine Brücken da; ich konnte hier völlig nüchtern, dort völlig außer mir sein, auch umgekehrt, und es fehlte dabei alle Mitteilung, alle Botschaft. Das erhielt mich in einer außerordentlichen, mich quälenden und erregenden, für die Menschen um mich meist unverständlichen Spannung. Staunen und Verzweiflung waren die Gemütsbewegungen, die mich vornehmlich beherrschten; Staunen über Gesehenes, Geschautes, Empfundenes; Verzweiflung darüber, daß es nicht mitteilbar war. Vermutlich war meine Verfassung die:

ich wußte, daß Unerhörtes oder Merkwürdiges mit mir, an mir, in mir geschah, war aber durchaus nicht imstande, mir oder anderen davon Rechenschaft zu geben. Ich war gewissermaßen ein Moses, der vom Berge Sinai kommt, aber vergessen hat, was er dort erblickt, und was Gott mit ihm geredet hat, Noch heute wüßte ich nicht im geringsten zu sagen, worin eigentlich dies Verborgene, verborgen Flammende, geheimnisvoll Jenseitige bestanden hat; ich muß es für ewig unerforschbar halten, trotzdem es mir lockend erscheint, einiges davon zu ergründen; es müßte dann auch zu ergründen sein, was zu dem Ahnen gehört und was zur Erde, was vom Blute kam, und was vom Auge, und aus welcher Tiefe das Individuum in den ihm gewiesenen Kreis emporwächst.

Mit der Darstellung dieser Kämpfe und Exaltationen ist ein Verhältnis zum Wort bereits angedeutet und seine Entstehung aus der Not und Notwendigkeit heraus zu erklären. Und wie sehr das Wort Surrogat und Behelf ist, erweist sich in meinem Fall nicht minder offensichtlich, da doch das Ding und Sein, worauf es sich bezog, unbekannt geworden und hinter nicht zu entriegelnder Pforte lag. Ich glaube, daß alle Schöpfung von Bild und Form auf einen solchen Prozeß zurückzuführen ist. Ich glaube, daß alle Produktion im Grunde der Versuch einer Reproduktion ist, Annäherung an Geschautes, Gehörtes, Gefühltes, das durch einen jenseitigen Trakt des Bewußtseins gegangen ist und in Stücken, Trümmern und Fragmenten ausgegraben werden muß. Ich wenigstens habe mein Geschaffenes zeitlebens nie als etwas anderes betrachtet, das sogenannte Schaffen selbst nie anders als das ununterbrochene schmerzliche Bemühen eines manischen Schatzgräbers.

Doch: Kunde zu geben, davon hing für mich alles ab, schon im frühesten Alter. Obgleich die entschwundenen Gesichte mich stumm, geblendet und mit Vergessen geschlagen in die niedrige Wirklichkeit verstießen, wollte ich doch Kunde geben, denn trotz ihrer Ungreifbarkeit war ich bis zum Rande von ihnen gefüllt. Bereits als Knabe von sieben oder acht Jahren geriet ich zuzeiten, meine gewohnte Scheu und Schweigsamkeit überwindend, in zusammenhangloses Erzählen, das von Angehörigen, von Hausgenossen und Mitschülern als halb gefährliches, halb lächerliches Lügenwesen aufgenommen und dem mit Zurechtweisung, Spott und Züchtigung begegnet wurde. An Winterabenden halfen wir Kinder oft der Mutter beim Linsenlesen, und es kam vor, daß ich plötzlich zu phantasieren anfing, in den Linsenhaufen hinein Schrecken, Unbill und Abenteuer dichtete, Gespenstergraus und Wunder, harmlose Nachbarn als Zeugen sonderbarer Begegnungen anführte, mir selbst die höchsten Ehren, höchsten Ruhm prophezeite. Die Mutter, ihre Arbeit ruhen lassend, schaute mich ängstlich verwundert an, ein Blick, der mich noch trotziger in das unsinnig Ver-

worrene trieb. Nicht selten nahm sie mich beiseite und beschwor mich mit Tränen, daß ich nicht der Schlechtigkeit verfallen möge.

Wie ich aber aus eigenem Antrieb und wiederum durch eine Not zum Erzähler von Geschichten mit handelnden Figuren und geschlossener Fabel wurde, muß ich festhalten, weil es weit über den kindlichen Bezirk hinaus auf meinen Weg, auf meine Wurzeln wies."

(Der Dichter, damals elf Jahre alt, wurde von seinem sechsjährigen Bruder, mit dem er in einer Art Verschlag in demselben Bette schlief, oft um Geld bedrängt, wollte aber Zank vermeiden,)

„.. In meiner Bedrängnis verfiel ich nun auf den Ausweg, ihm vor dem Einschlafen Geschichten zu erzählen .... Es war keineswegs leicht; ich hatte einen unerbittlichen Forderer, und ich durfte nicht langweilig und nicht flüchtig werden. So erzählte ich wochen-, ja monatelang an einer einzigen Geschichte, im Finstern, mit leiser Stimme, bis wir beide müde waren, und bis ich im Durcheinanderwirbeln der Figuren zu der Situation gelangt war, von der ich selbst noch nicht wußte, wie sie zu lösen sei, die aber den atemlosen Lauscher wieder für vierundzwanzig Stunden in meine Gewalt gab. Ich sagte, daß mich dies auf den Weg und auf die Wurzeln wies. Auf den Weg, weil ich die wichtige Erfahrung machte, daß ein Mensch zu binden ist, zu „fesseln", wie der verbrauchte Tropus lautet, indem man sich seiner Einbildungskraft bemächtigt ...; daß man Freude, Furcht, Überraschung, Rührung, Lächeln und Lachen in ihm zu erregen vermag, und zwar um so stärker, je freier das Spiel, je absichtsloser und je mehr vom Zwang befreit die Täuschung ist. Der beständige Augenschein aller Wirkung hielt mich selbst in Atem, weckte meinen Ehrgeiz, zwang mich zu immer neuen Erfindungen und zur Vervollkommnung meiner Mittel.

Auf die Wurzeln: es lag mir sicherlich als ein orientalischer Trieb im Blute. Es war das Verfahren der Schehrasade ins Kleinbürgerliche übertragen; schlummernder Keim, befruchtet durch Zufall und Gefahr ...

Es dauerte nicht lange, bis es mir zum Bedürfnis wurde, die eine oder andere der nächtlich erzählten Geschichten aufzuschreiben."

Obwohl ein wenig dunkelbleibend, sei auch zitiert, was Wassermann neben der Einwirkung der Umgebung, von Stadt und Land —, Phylogenetisches ahnend, von der „inneren Landschaft" berichtet:

„Über diese beiden Erlebnisgebiete hinaus, als Drittes dann die innere Landschaft, die die Seele aus ihrem Zustand vor der Geburt mit in die Welt bringt, die das Wesen und die Farbe des Traumes bestimmt, des Traumes in der weitesten Bedeutung, wie überhaupt die heimlichen und die unbewußten Richtwege des Geistes, die sein Klima sind, seine eigentliche Heimat. Nicht

etwa nur Phantasiegestaltung von Meer und Gebirge, Höhle, Park, Urwald, das paradiesisch Ideale der unreifen Sehnsucht, der Aus- und Zuflucht alles Ungenügens an der Gegenwart ist unter der inneren Landschaft zu verstehen, vielmehr ist sie der Kristall des wahren Lebens selbst, der Ort, wo seine Gesetze diktiert werden, und wo sein wirkliches Schicksal erzeugt wird, von dem das in der sogenannten Wirklichkeit sich abspielende vielleicht bloß Spiegelung ist.

In diesem Punkt sich auf Erfahrungen zu berufen, ohne zu flunkern oder zu dichten, ist fast unmöglich. Es handelt sich um Gefühlsintensitäten und um Bilder von unfaßbarer Flüchtigkeit. Beinahe alles zu Äußernde muß sich auf ein „ich glaube" beschränken. Man tastet hin, man ahnt zurück; jede Erinnerung ist ja ein Stück Konstruktion. Es scheint mir zweifellos, daß alle innere Landschaft atavistische Bestandteile enthält, und ebenso zweifellos dünkt mich, daß sie bei den meisten Menschen zu einem gewissen Zeitpunkt zwischen der Pubertät und dem Eintritt in das sogenannte praktische Leben verwelkt, verdorrt, schließlich abstirbt und untergeht."

BÜCHER

H. PRINZHORN: Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. Verlag von Julius Springer, Berlin 2. Aufl. 1923. Fr. 48.—.

Daß ein so groß angelegtes, kostspieliges Werk schon nach Jahresfrist eine Neuauflage erlebt, ist ein erfreuliches Zeichen in dunkler Zeit. Verfasser und Verleger haben diese Auszeichnung reichlich verdient. Die wissenschaftliche Leistung des Verfassers flößt durchwegs Achtung ein, wenn sie auch darauf verzichtet, in die Tiefe zu dringen, und der Verlag hat die Untersuchung einer Ausstattung gewürdigt, wie sie gewöhnlich nur Prachtwerken zuteil wird. Es ist nicht verwunderlich, daß das Buch sich das Interesse nicht nur der Psychologen und Psychiater, sondern auch der Kunstfreunde, ja der gebildeten Welt überhaupt eroberte.

Welch ein Umschwung der Auffassung und Wertung! Bis vor kurzem lag die Bildnerei der Geisteskranken jenseits des tieferen Verständnisses. Mitleidig lächelnd deutete man auf ihre oft so bizarren Gegenstände, ihren Mangel an innerer Folgerichtigkeit, ihre Entfernung von der Wirklichkeit, ihre traumähnliche Verworrenheit, ihre kindlichen Ausdrucksmittel, ihre Rücksichtslosigkeit gegenüber der künstlerischen Überlieferung und anderer Merkmale, die man samt und sonders als Zeichen geistigen Verfalles deutete und der Mißachtung preisgab. Und nun führt Prinzhorn den Nachweis, daß in der angeblich so minderwertigen Produktion der Geisteskranken oft schöpferische Kräfte von hohem Range sich betätigen.

Die von Sigmund Freud begründete Psychoanalyse führte bereits in die Nähe dieser Betrachtungsweise. Liebevoll ging sie dem tieferen Sinne des vom Geisteskranken und Neurotiker geschaffenen scheinbaren Unsinns nach und fand ihn in den oft so grotesk und toll aussehenden Wahnideen, Halluzinationen, Zwangsvorstellungen, neurotischen Körpersymptomen und anderer Kundgebungen des Unbewußten. Wo die alte, materialistisch orientierte Psychopathologie nur Zusammenbruch und Verwüstung gesehen und mit dem Hinweis auf die Entartung der Hirnzellen alles gesagt hatte, was ihr auf dem Herzen lag, suchte die Analyse sorgfältig die verborgenen Züge des unter den schwierigsten Verhältnissen um seine Existenz ringenden Geistes auf.

Bei Prinzhorn ist jedoch die Problemstellung eine ganz andere geworden. Dem Psychoanalytiker kam es darauf an, die Entstehung der einzelnen Gebilde zu erklären, die in ihnen waltenden Gesetze zu erfassen, die biologische Notwendigkeit solcher Leistungen

zu verstehen, ihre geheimen Absichten zu enthüllen. Prinzhorn dagegen liegt es vor allem daran, die psychologischen Grundlagen der bildnerischen Gestaltung selbst zu erfassen und zugleich die Frage zu entscheiden, ob es Merkmale gebe, die mit Sicherheit aus den Bildern Geisteskranker ihre Geisteskrankheit erkennen lassen. Die Doppelstellung des Verfassers als Philosoph und Psychiater legte ihm offenbar diese Fragestellung nahe.

Daher untersucht P. nach einer Einleitung in einem „theoretischen Teil“ die psychologischen Grundlagen des bildnerischen Schaffens. Er prüft den metaphysischen Sinn der Gestaltung im Vorgang selbst und hierauf die sechs Wurzeln des Gestaltungstriebes: Das Ausdrucksbedürfnis, den Spieltrieb, den Schmucktrieb, die Ordnungstendenz, die Abbildetendenz, das Symbolbedürfnis. Ein folgender Teil untersucht eine wohlgeordnete lange Kette von Bildnereien Geisteskranker, sowie die Lebensgeschichten einzelner ihrer fruchtbarsten Urheber. Der letzte Abschnitt geht auf Ergebnisse aus. Er prüft die Merkmale der mitgeteilten Bildwerke, vergleicht sie mit ähnlichen Schöpfungen, die Kinder und Primitive zu Urhebern haben, und verweilt besonders lange bei der schizophrenen Gestaltung. Das Gesamtergebnis, das als bescheiden angegeben wird, lautet: „Man kann nicht mit Sicherheit sagen: dies Bildwerk stammt von einem Geisteskranken, weil es diese Merkmale trägt“ (337).

Von allgemeinem Interesse wird bei der heutigen Lage P's Stellung zum Expressionismus. Schon früher fiel die Verwandtschaft zwischen schizophrener und expressionistischer Bildnerei auf. Vor allem die Abkehr von der Wirklichkeit, die üppige Phantastik, das Vorherrschen des Irrationalen, rein Stimmungsmäßigen mußten in die Augen springen. Manche Künstler und Kritiker waren entsetzt, als sie die enge Verwandtschaft der beiden Schöpfungen erkannten. P. beruhigt: „Der Schluß: dieser Maler malt wie jener Geisteskranke, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Die und die Künstler machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger“ (346). Aber doch gibt er zu, daß Expressionisten und Geisteskranke als Grundzug die Abkehr von der schlicht erfaßten Umwelt, eine Entwertung des äußeren Scheines und eine entschiedene Hinwendung auf das eigene Ich aufweisen. P. deckt sich also mit den Ausführungen, die ich in meinem Buche „Die psychologischen und biologischen Grundlagen des Expressionismus“ niedergelegt habe.

P. hat seinen Gegenstand mit feinem Kunstverständnis und kluger wissenschaftlicher Vorsicht behandelt. Sein Buch wird ohne Zweifel viel dazu beitragen, dem Décadence- und Verzweiflungsprodukt des Expressionismus ein Ende zu bereiten.

Und doch kann ich eine Reihe von Bedenken nicht unterdrücken. Der Psychoanalyse steht P. freundlich gegenüber, macht aber von ihr bei weitem nicht den Gebrauch, der beim heutigen Stande der wissenschaftlichen Forschung zu wünschen gewesen wäre. So kommt es, daß er da stehen bleibt, wo die wichtigsten, interessantesten und aufschlußreichsten Untersuchungen hätten beginnen sollen.

Methodologisch wäre es richtiger gewesen, wenigstens eine kleine Anzahl von Darstellungen sorgfältig zu analysieren und ihre unbewußten Hintergründe aufzudecken. Daß dies auch bei Schizophrenen nicht selten möglich ist, wurde durch eine Reihe ähnlicher Untersuchungen nachgewiesen.

Wenn P. als psychologische Grundlagen allerlei Triebe und Bedürfnisse nennt, das Ausdrucksbedürfnis, den Spieltrieb usw., so erweckt er damit den Schein, es handle sich um Grundkräfte und letzte Instanzen. Es wäre nun ersprießlich gewesen, Natur und Herkunft dieser „Wurzeln“ des „Gestaltungstriebes“ zu untersuchen und sie in ihrem Zusam-

menhang mit der Lebensökonomie verständlich zu machen. P's. Triebe sind doch im Grunde nur Sammelnamen, die nicht irgendein zum voraus vorhandenes allgemeines, vermögenähnliches Können oder Streben ausdrücken. Sie sind nichts als Abstraktionen für Vorgänge, die sich unter ganz bestimmten psychologischen Bedingungen abspielen und auf ihre Ursachen zu untersuchen sind.

Über diese Bedingungen hat die Psychoanalyse in langwierigen Untersuchungen nicht wenig Licht verbreitet. Hätte P. die Entstehung der Bildnerei am lebenden Menschen verfolgt, anstatt sich auf Vergleichung der fertigen Produkte zu beschränken, so wäre er viel tiefer in seinen Gegenstand eingedrungen. Er hätte die Vorstufe des Bildnerns, den Traum, nicht nur mit einem allgemeinen Sätzchen abgetan, sondern die Traumpsychologie gründlich verwendet, um die wahren Motive, die Gesetze, die Bedeutung der Bildnerei zu ergründen. Er hätte die Psychologie der Wunschvorstellung, die Beteiligung des unbewußten Seelenlebens zu Rate gezogen und dabei Erkenntnisse gewonnen, die weit über die vagen Allgemeinheiten des „Schmucktriebes", der „Abbildetentenz" und dergleichen hinausführen. In der Halluzination sehen wir bereits das Streben, den Kreis des Autismus zu sprengen und seiner Wunschwelt den Charakter des Wirklichen zu erkämpfen. Auch der Tanz will die Welt des Autismus in die Wirklichkeit hinaustragen. Die Zwangsvorstellung möchte die autistische Wunschwelt befestigen, indem sie den betreffenden Inhalt funktionell aufnötigt. Die Magie zeigt einen anderen Versuch, der Wunschwelt Objektivität zu erobern. Mit solcher Bearbeitung des Schaffens wäre P. sehr viel weiter gekommen, als mit der Vergleichung der fertigen Produkte.

Auch die Gesetze der Bildnerei wären so viel deutlicher hervorgetreten. Es ist durchaus nicht richtig, was P. S. 332 sagt, daß man durch psychoanalytische Bearbeitung der Werke kranker Personen an die Gestaltungsprobleme schwerlich herankomme. Voraussetzung ist nur, daß der Analytiker, der auf die psychologischen Voraussetzungen künstlerisch hochwertiger Werke ausgeht, für sie Verständnis besitze. Wenn die bisher analysierten Personen meistens Bilder lieferten, die als Gestaltungen wertlos waren, so braucht es ja nicht so zu bleiben. Man gebe uns doch nur ein ähnliches Material, wie P. zu finden das Glück hatte!

In der Kunst spielt die Form eine große Rolle. P. hat sie unter andern in seiner „Ordnungstendenz" berücksichtigt. Aber er hat nicht gezeigt, wie die Untersuchung lebender Künstler den Nachweis führte, daß die geordnete Form einen Versuch darstellt, über die eigene innere Unordnung hinauszukommen.

Zur Psychoanalyse stellt sich P. freundlich, aber er läßt Klarheit vermissen. Wenn er ihr realistisch-naturwissenschaftliche und vorwiegend kausal gerichtete Erklärungsversuche nachsagt (350), so trifft dies nur sehr bedingt zu. Freud hat gerade die finale Betrachtungsweise mit ungeheurer Entschiedenheit in seiner Psychologie durchgeführt, und es ist eigentlich verwunderlich, daß ein so vorsichtiger Forscher wie P. den unberechtigten Vorwurf gewisser Gegner wiederholt. Wenn er vermeidet, von „phylogenetischen Resten", Regression und archaischem Denken zu reden, „weil diese Schemeta den Tatsachen nicht völlig gerecht zu werden scheinen" (350), so wäre es wertvoll gewesen, wenn er dieses Urteil erklärt und begründet hätte. Für mich wird die schizophrene und expressionistische Bildnerei viel verständlicher, wenn ich sie im Zusammenhang mit den allgemeinen Regressionserscheinungen betrachte. Daß es eine absolute Regression gebe, hat Freud nie behauptet, sondern oft genug darauf hingewiesen, wie inmitten der Regression eine Progression angebahnt wird.

Endlich bin ich auch nicht einverstanden mit P's. Unterscheidung der Entstehung schizophrener und expressionistischer Gestaltungsformen. P. erklärt, der Schizophrene erlebe schicksalsmäßig das grauenhafte Los der Entfremdung von der Wahrnehmungswelt, während der Expressionist sich mehr oder weniger unter einem Erlebniszwang durch Erkenntnis und Entschluß von der Erscheinungswelt ablöse (347). Dies stimmt nicht mit meinen Beobachtungen. Ich kenne Expressionisten, welche nicht durch einen solchen Akt zu ihrem Kunstschaffen gelangten, sondern genau wie der Schizophrene durch eine unbedingte innere Notwendigkeit, aus der es kein Entrinnen gab. Sie mußten einfach so schaffen, wie sie es taten. Der Unterschied liegt anderswo: Der Expressionist bleibt außerhalb seiner Kunst praktisch der Wirklichkeit treu, so weit er seine geistige Gesundheit besitzt, und oft ist er glücklicherweise vollkommen gesund. Der Schizophrene dagegen hat der Wirklichkeit auch jenseits der bildnerischen Darstellung den Realitätscharakter entzogen, soweit seine Krankheit reicht, und läßt hier nur seine Wunschwelt gelten. Ich sehe übrigens kein Recht ein, einem großen Teil der schizophrenen Bildner den Titel von Expressionisten vorzuenthalten.

Trotz meiner Einwendungen halte ich die von P. geleistete Arbeit für höchst verdienstlich. Der Verfasser deutet selbst an, daß er mehr nur Vorarbeit leisten wollte. Möge es ihm vergönnt sein, die so verheißungsvoll begonnene Arbeit fortzuführen! O. Pfister

J. SADGER: Friedrich Hebbel, ein psychoanalytischer Versuch. Schriften zur angewandten Seelenkunde, XVIII. Heft, Verlag Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1920.

Hebbels Dichterpersönlichkeit hat etwas unwiderstehlich Anziehendes für jeden, der das Abseitige und Verborgene im Seelenleben zu erforschen sucht: Die ungewöhnliche psychologische Problemstellung, das Nebeneinander heißer Leidenschaft und eiskalter Logik in seinen Dramen, sein seltsamer Entwicklungsgang und sein hart an das Pathologische streifender Charakter wecken das psychoanalytische Interesse, während ein in ungewöhnlich frühe Jugenderinnerungen zurückgreifendes autobiographisches Fragment der Hoffnung Raum gibt, die Rätsel und Widersprüche durch das von dem Dichter selbst bereitgestellte Material zu lösen.

Von all diesen Möglichkeiten und Voraussetzungen hat S. weitgehenden und erfolgreichen Gebrauch gemacht; es ist ihm gelungen, den Zusammenhang zwischen Dichten und Leben Hebbels oder vielmehr die Zurückführung von beiden auf die unbewußten Kindheitserlebnisse und Impulse prägnant herauszuarbeiten. Daß dabei nichts von jener Gloriole zustande gekommen ist, die sonst die Biographen um das Haupt ihres Helden strahlen lassen, darf man ihm nicht zum Vorwurf machen. Ein schamhaftes Übersehen oder gar ein liebevolles Überschminken menschlicher Schwächen mag jenen erlaubt sein, die für sich oder andere ein ideales Vorbild herzustellen bemüht sind — zur Erkenntnis tieferer seelischer Zusammenhänge ist die Untersuchung und Abwägung unerläßlich, wie sich in Hebbels Charakter Egoismus und unbewußte Lust, neurotisches Schuldgefühl und wirkliches Verschulden, leidenschaftliche Selbstverstrickung und bis zur Rabulistik getriebene Selbstverteidigung miteinander vermengt haben. Die Anerkennung, die dem dichterischen Genius wieder und wieder gezollt wird, der Nachweis der Beziehung gerade zwischen dem Menschlichsten in seinem Seelenleben und dem Erschütterndsten in seiner Kunst geben die volle Rechtfertigung für S.s Verfahren.

Dieses Einverständnis mit Inhalt und Methode der Sadgerschen Untersuchung dehnt sich jedoch nicht auf den Ton aus, in dem sie gehalten ist. Mehr als einmal klingt die

Schärfe eines Staatsanwaltes an, der einen armen Sünder auf der Anklagebank vor sich hat. Dies scheint in doppelter Hinsicht ein Mißgriff zu sein. Einmal, weil jeder, der zum Unbewußten, d. h. zu den bösen und verworfenen Trieben hinabsteigen will, um verstehen zu lernen, im Vorhinein alles verziehen haben muß; dann, weil man die Schonungslosigkeit, mit der der Dichter von seiner Seele mehr enthüllt als jeder andere, durch Respekt zu belohnen verpflichtet ist. H. S.

HINRICHSEN: Bemerkungen zu: Birnbaum, Psychopathologische Dokumente, Allg. Zeitschr. f. Psychiatr. B. 78 H. 4.

Der Autor sträubt sich dagegen, daß gewisse auffällige und eigenartige seelische Verfassungen beim geistig Schaffenden, Schöpferischen einfach als pathologisch gewertet, pathologischen Erregungsphasen gleichgesetzt werden und ihnen wesensverwandt sein sollen. Er weist auf den Zwangscharakter, das unter Umständen Anfallsartige, an einen Dämmerzustand Gemahnende des geistigen Geburtsaktes hin, möchte diesen aber doch vom Pathologischen streng geschieden wissen. Dann skizziert er einen Fall, der nach seiner eigenen Auffassung in der Mitte liegt zwischen gesund produktiven und rein pathologischen Phasen und liefert so selbst einen Beleg dafür, daß es eben Übergänge gibt und daß sein Sträuben und der Versuch, strenge Scheidewände aufzurichten, vergebliche Liebesmühe bedeuten. Da alle Beiträge, welche die Psychoanalyse zu diesen Problemen geliefert hat, völlig vernachlässigt werden, wundern wir uns nicht, daß ein produzierender Künstler von seinem Narzißmus gehindert wird, anzuerkennen, daß eben im Unbewußten eines jeden Menschen perverse und andere pathologische Triebe ruhen und gelegentlich manifest werden können. A. Kielholz

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS: Psychologie und Literaturforschung. Das literarische Echo. 25. Jg. Heft 2, 15. Oktober und 15. November 1922.

Innerhalb dieser Artikelreihe, die sich bemüht, gegenüber der historisch-philologischen die psychologische Literaturforschung und ihre Methoden hervorzuheben, führt der Verfasser die psychoanalytische Methode als fruchtbar an. Wenn auch die analytischen Allgemeinerkenntnisse vielfach schematisch gehandhabt werden, dürfe man sich über ihren tatsächlichen Wert nicht täuschen. Zu dem dauernd Wertvollen rechnet Verfasser besonders die Theorie der Verdrängung. Unter ihrem Gesichtspunkt lasse sich gerade das für alle Literaturforschung zentrale Problem des dichterischen Schaffens, wie ein Erlebnis in symbolhafter Ausweitung zu jener Erfüllung strebe, die ihm die Wirklichkeit versagt, in ganz neuem Lichte fassen. Die alte Lehre von der Verwandtschaft von Traum und Dichtung erhalte durch die Psychoanalyse eine physiopsychologische Grundlage. Wir lernen die Dichtungen als „Wunschträume" verstehen. Der Verfasser rechnet die Individualpsychologie Adlers und die Typentheorien Jungs ebenfalls zur Psychoanalyse.

Th. Reik

GEZA REVESZ: Das frühzeitige Auftreten der Begabung und ihre Erkennung. J. Ambr. Barth, Leipzig, 1921, 37 S. 4 Mk.

Eine dankenswerte, übersichtliche Znsammenfassung dessen, was dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechend über das Thema gesagt werden kann, freilich unter gänzlicher Außerachtlassung der Ergebnisse psychoanalytischer Forschung. „Ausgesprochenes

Charakteristikum der Begabung bilden .... die Intuitionen, die Spontaneität und das Verhalten des Kindes menschlichen Betätigungen und Werken gegenüber ..." (S. 15.) „Die Erkenntnis der Begabtheit eines Kindes weist natürlich nur auf die allgemeinsten Umrisse der Begabung hin ..." (S. 12.) Erst in der Jugendzeit wird spezifische Begabung bemerkbar. „In welchem Alter treten die besonderen Begabungen und Anlagen auf und wann entfalten sie sich?" (S. 15.) „Charakteristisch für die musikalische Begabung ist es, daß ihr Erscheinen gewissermaßen mit Notwendigkeit auf das Jugendalter entfällt. Unter den hervorragenden Musikern gibt es kaum einen, dessen Talent erst nach Abschluß der Jugendzeit aufgetreten wäre ... aber ... die volle Entfaltung ihrer schöpferischen Kraft fällt erst in den Zeitraum vom 20. bis zum 30. Lebensjahr." (S. 20.) „Die Begabung in den bildenden Künsten zeigt sich nicht so früh, wie in der Musik, auch entfaltet sie sich nicht so schnell." (S. 21.) „Die literarische Begabung entfaltet sich noch später." (S. 22.) „Die wissenschaftliche Begabung entwickelt sich noch später als die dichterische." (S. 26.) Dagegen: „die mathematische Begabung entwickelt sich früher als die gesamten künstlerischen, wissenschaftlichen und praktischen Talente." (S. 27.) „Außer der mathematischen und musikalischen gibt es noch eine Begabung, die gesetzmäßig nur in der Jugend auftritt ... das Talent zum Schachspiel." (S. 35.) Dies sind die Hauptergebnisse der Arbeit, die recht viel interessantes Material als Beleg enthält. — Es ist demnach erstaunlich wenig, was die Wissenschaft zum Thema des Büchleins zu sagen weiß. Von Erklärung oder Verständnis der Phänomene ist keine Rede. Einige merkwürdig oberflächliche Bemerkungen über den Einfluß der Schule auf die frühe Entwicklung der mathematischen Begabung (S. 31) können nicht im Ernst als erklärende betrachtet werden. Aber auch die bloße Beschreibung und Bezeichnung der Probleme ist unscharf. Mau darf dabei dem Autor zugute halten. daß ihn kaum wesentliche Vorarbeiten stützen, und die Biographik — die hauptsächlichste Quelle für die jugendliche Produktivität —, wie schon Ostwald sehr beweglich klagte, nur sehr unzureichend und ungenau unterrichtet. Dennoch muß bemerkt werden: es bietet keine Aussicht auf fruchtbare Resultate, wenn das Studium der in Frage stehenden Probleme vom Standpunkt der Begabung aus untersucht wird. Begabung involviert eine außerpsychologische, kulturelle, soziale Bewertung, zudem eine sehr fragliche, schwankende, oft zufällige. Es wäre nötig von der Produktivität auszugehen, sie genau zu erforschen und dann erst jene sozialen Folgerungen zu ziehen, die durch den Begriff der Begabung als petitio principii in die psychologische Forschung hineingetragen werden.

Siegfried Bernfeld

ISADOR H. CORIAT, M. D.: The hysteria of lady Macbeth. 2. Aufl. Boston, 1920.

Die erste Hälfte dieser kleinen Schrift enthält eine kurze Zusammenfassung der Psychoanalyse nnd ihrer Anwendung auf die Literatur, die zweite eine Analyse des Charakters der Lady Macbeth. Der Autor gibt sich die größte Mühe, nachzuweisen, daß die Gestalt der Lady Macbeth einen Typus der Hysterie verkörpert und daß ihre schlafwandlerischen Handlungen nicht in eigentlichem Schlaf, sondern in einem Zustand von Bewußtseinsspaltung vor sich gehen. Sadgers Arbeit über Somnambulismus wird dabei nicht erwähnt. Die Diagnose des Seelenzustands der Lady Macbeth gipfelt in der Behauptung, daß ihre Sexualenergie infolge der Versagung der Nachkommenschaft in Ehrgeiz umgewandelt wird und dieser Ehrgeiz dann in Konflikt mit „verdrängter Feigheit" gerät. Nun kann Feigheit zwar wie jede andere Art von Angst zurückgedrängt werden, ist aber kein primärer Inhalt des Unbewußten, so daß man kaum im psychoanalytischen Sinne

von verdrängter Feigheit sprechen kann; sie ist eben nur eine Reaktion auf irgendeine tiefere unbewußte Regung. Die ganze Arbeit ist etwas oberflächlich, aber recht gut geschrieben. Es ist zu bedauern, daß der Autor die von Freud und Jekels publizierten, tiefgehenden Analysen derselben Gestalt nicht mit heranziehen konnte. E. J.

FREDERICK CLARKE PRESCOTT: The Poetic Mind. (New York. The Macmillan Company, 1922.)

Der Autor (Professor für Literatur an der Cornell University) verwendet in großen Zügen die Grundsätze der analytischen Psychologie zur Deutung und Kritik dichterischer Schöpfungen. Von anderen in Amerika und England erschienenen Arbeiten über das gleiche Thema unterscheidet sich dieses Buch vorteilhaft durch die gründliche Bildung und gute Sachkenntnis des Autors, durch volle Korrektheit bei Anwendung der verschiedenen Termini und durch die schrittweise vorgehende Argumentation. Das Buch ist im allgemeinen für Laien bestimmt, aber die Reichhaltigkeit des zusammengetragenen Materials macht es auch für Psychologen zur wertvollen Lektüre.

Psychoanalytische Leser, die mit dem Ziel, das Professor Prescott sich setzt, und den von ihm gebrauchten Methoden nur einverstanden sein können, werden vielleicht bedauern, daß er nicht noch tiefer in das Studium der analytischen Literatur und die Verwertung der analytischen Erkenntnisse eingedrungen ist. Er spricht zwar von einem „tieferen Sinn", der sich in den poetischen Schöpfungen verbirgt, macht aber keinen ernsthaften Versuch, diesem Verborgenen systematisch nachzugehen. So versäumt er z. B., auf die Bedeutung des Ödipuskomplexes für die dichterische Inspiration hinzuweisen und sie mit Beispielen aus der Literatur zu illustrieren. Auch bei Besprechung von Shakespeares Hamlet findet sich keine Erwähnung der psychoanalytischen Arbeiten auf diesem Gebiet.

Bei Besprechung der Traummechanismen unterläuft dem Autor an einer Stelle ein volles Mißverständnis der Ausführungen Freuds. L. C. M.

WILLIAM BAYARD HALE: The Story of a Style. A Psychoanalytic Study of Woodrow Wilson. (Published by B. W. Huebsch, Inc., New York, 1920. Pp. 303. Price 2 dollars.)

Eine fesselnde originelle Untersuchung, ohne technische Hilfsmittel, aber mit seltenem psychologischen Scharfblick durchgeführt. Abgesehen von dem interessanten Thema, ist sie bedeutsam als Beispiel für eine neue psychologische Forschungsmethode. Es wird hier der Versuch unternommen, einen Menschen, und zwar Expräsidenten Wilson, durch die Detailuntersuchung seiner Sprache zu charakterisieren. Es ist anzunehmen, daß diese Methode in künftigen Jahren in der Völkerpsychologie Verwendung finden wird. Die Unterschiede zwischen dem Sprachgebrauch in England und Amerika z. B. wären ein ergiebiges Studiengebiet für solche Untersuchungen.

Der Autor legt seiner Arbeit die Schriften Dr. Wilsons während der letzten vierzig Jahre und einige seiner Reden zugrunde. Ihre Zerlegung und Durchforschung führt er mit solcher Gründlichkeit durch, wie sie nur einem besonders starken Interesse entspringen kann: allein die Zählung der auf Tausenden von Seiten verwendeten Adjektiva bedeutet einen ungeheuren Arbeitsaufwand. Trotzdem der Autor das Gegenteil versichert, fällt es dem Leser schwer, zu glauben, daß hinter diesem Interesse nicht ein feindseliges Motiv verborgen sei, schon aus dem einfachen Grunde, weil jede einzelne Schlußfolgerung un-

günstig für Wilson ausfällt. Der Autor legt an sein Material einen viel zu hohen Maßstab an, läßt keine der sprachlichen Freiheiten gelten, die man politischen Rednern gewöhnlich zugesteht, und benimmt sich, als hätte man das Recht zu erwarten, daß jede einzelne dieser Äußerungen ein Muster an wissenschaftlicher Korrektheit und scharfer Denkarbeit darstelle. Da nun ein solcher Maßstab auf diesen Gebieten nie angewendet wird, scheint es nicht gerecht, ihn plötzlich für einen einzelnen einzuführen. Auch bei seiner Beurteilung der grammatischen Korrektheit oder Inkorrektheit verfährt der Autor manchmal ausgesprochen pedantisch.

Trotzdem muß man zugestehen, daß es dem Autor gelingt, seine Behauptungen zu erweisen, nämlich: daß es möglich ist, aus dem Detailstudium des Sprachgebrauchs bei einem bestimmten Menschen weitgehende Schlußfolgerungen zu ziehen, und daß diese Schlußfolgerungen in dem vorliegenden Falle durchaus nicht schmeichelhaft sind. Auch abgesehen von den speziellen Untersuchungsergebnissen wirkt das Buch durch den ungewöhnlichen psychologischen Scharfblick des Autors und die Neuheit der geschilderten Untersuchungsmethode. So heißt es unter anderm: „Es wird vielleicht angeführt werden, daß Redewendungen ihre Bedeutung verlieren, wenn sie bei dem bestimmten Individuum zur oft gebrauchten Phrase werden. Die Wahrheit ist aber, daß sie dann doppelt bedeutungsvoll sind. Wenn wir finden, daß ein Autor immer wieder zu denselben Wendungen greift, so können wir daraus entnehmen, daß die psychische Einstellung, der diese Wendungen Ausdruck verleihen, in größerem Maße Herrschaft über seinen Intellekt gewonnen hat." Dies ist nur ein Beispiel, mit welcher nicht wiederzugebenden, unermüdlichen Energie Mr. Hale alle Eigentümlichkeiten der Wilsonschen Phraseologie Punkt für Punkt aufspürt, um dann erbarmungslos die einzig möglichen Schlußfolgerungen aus ihnen zu ziehen.

Die Haupteigenschaften, deren Dr. Wilson — man kann nur sagen — überführt wird, sind die folgenden: Dr. Wilson ist ein Vielredner im ärgsten Sinne des Ausdrucks, das Wort bedeutet für ihn die Flucht vor den Tatsachen der Realität. Weitschweifigkeit und Wiederholungen findet man bei ihm in einen Maße, daß sie auf einem langsam arbeitenden oder durch Ermüdung geschwächten Verstand schließen lassen. Er verwendet einen ungewöhnlich kleinen Schatz von Worten und Phrasen, die in den meisten ihrer Zusammensetzungen ganz bedeutungslos wirken. Für klare, bestimmte Gedanken setzt er vage Ausdrücke ein und bevorzugt besonders pompöse Phrasen, die Wissenschaftlichkeit vortäuschen sollen. Unter seinen Charakterzügen stechen Snobismus, romantische Schwärmerei und Eigensinn besonders hervor, daneben noch eine ausgesprochene Unfähigkeit zur Vertiefung und das volle Unverständnis für jeden Standpunkt außer seinem momentanen eigenen.

Der Autor deutet diese Ergebnisse dahin, daß Dr. Wilson intellektuell unter dem Durchschnitt begabt und mit tief innerlichen Zweifels- und Minderwertigkeitsgefühlen behaftet ist. Als Schutz- und Reaktionsbildungen gegen die letzteren hat er dann sein übergroßes Selbstbewußtsein und seinen Dogmatismus entwickelt.

Der Untertitel des Buches wird durch den Inhalt kaum gerechtfertigt. Zwar steht der Autor der Psychoanalyse nicht ganz fremd gegenüber und erwähnt sie auch an verschiedenen Orten. Ebenso berührt sich seine Denkweise in verschiedenen Punkten stark mit der Psychoanalyse. Wie aber aus den oben zitierten Deutungen hervorgeht, steht er Adler vermutlich näher als Freud und macht auch keinen Versuch, durch die Schichte des Vorbewußten bis zum Unbewußten im Sinne der Psychoanalyse durchzudringen. Sonst hätte er auch gewiß nicht verfehlt, an dem vorgebrachten Material die deutlichen Hinweise auf einen Gottähnlichkeitskomplex hervorzuheben.

Trotz dieser Mängel ist die vorliegende Studie von ungewöhnlichem Interesse und ein Beweis für die große psychologisehe und literarische Begabung ihres Autors. E. J.

V. H. MOTTRAM: Psycho-Analysis in Life and Art. The University Magazine Canada, April 1915.

Der Autor wendet die Grundsätze, die Freud in seiner „Psychopathologie des Alltagslebens" auseinandersetzt, auf Gestalten aus der Literatur, insbesondere auf Figuren aus den Romanen von George Meredith an.

G. STRAGNELL: The Dream in Russian Literature. Psychoanalytic Review, 1921; Vol. VIII. p. 225.

Eine Studie über die Rolle des Traumes in den Werken von Dostojewskij, Korolenko, Gogol, Puschkin, Tschernitschewsky, Kuprin, Turgenjew nnd Tschechow. Es gelingt dem Autor, eine Fülle von interessantem Material zur Bestätigung der Freud'schen Traumtheorie zusammenzubringen. E. J.

MARIE-ANNE COCHET: La psychanalyse à Bruxelles. Vers l'unité. Première année. Juin-Juillet 1922. Nr. 10.

Bericht über einen Vortrag, den Dr. Odier in Brüssel über die Psychoanalyse gehalten hat, und das lebhafte Interesse, das die Lehre Freuds in Belgien erregt; anschließend einige kritische, wenig ernsthafte Bemerkungen über die analytische Methode.

Th. Reik

PÉRÈS, J.: Anticipations des principes de la psychoanalyse dans l'œuvre d'un poète français. Journal de Psychologie normale et abnormale. 15. déc. 1922. Nr. 10.

Mit Hinweis auf Jones' analytische Arbeit über das Hamletdrama wird die Aufmerksamkeit auf Jules Laforgues „Hamlet ou les suites de la piété filiale" sowie andere poetische autobiographische Produktionen dieses Autors gelenkt und gezeigt, daß er manche der analytischen Gesichtspunkte vorausgeahnt zu haben scheint. Der Autor des Artikels ist der Psychoanalyse gegenüber skeptisch und stellenweise gegnerisch. Th. Reik

Trotz dieser Mängel [illegible] ein Beweis für die große [illegible] des Interesses für [illegible].

[illegible]: [illegible] *Analysis* [illegible] *The University Magazine*. *Canada*. April 1929.

Der Autor wendet die [illegible] in seiner [illegible] auf [illegible] an [illegible] Georges [illegible].

G. [illegible]: [illegible] Russian Literature. Psychoanalytic Review, 1930, Vol. XVII.

Eine Studie über die Rolle der Träume in den Werken von Puschkin, Tschernyschewsky, Gogol, Turgenjew und Tschechow. Es gelingt dem Autor, eine Fülle von interessantem Material zur Bestätigung der Freudschen Traumtheorie zusammenzutragen.

MARIE-ANNE [illegible] COCHET: [illegible] *d'Erreville*. [illegible] Juin-Juillet 1929. Nr. 10.

Bericht über einen Vortrag, den Dr. [illegible] über die Psychoanalyse gehalten hat, und das lebhafte Interesse, das die Lehre Freuds in Belgien erregt, sowie einige kritische, wenig [illegible] Bemerkungen über die analytische Methode.

[illegible]

[illegible]: Applications des principes de la psychanalyse dans l'œuvre d'[illegible]. *Journal de Psychologie normale et pathologique*, [illegible]. Nr. 10.

Mit Hinweis auf Jones' analytische Arbeit über das [illegible] wird [illegible] auf Jules Laforgues „Hamlet ou les suites de la piété filiale" [illegible] autobiographische Produktion dieses Autors [illegible] der analytischen [illegible] ist der Psychoanalyse gegenüber skeptisch und [illegible] gegenüber.

Eigentümer und Verleger: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Ges. m. b. H., Wien VII., Andreasgasse 3. — Herausgeber: Prof. Dr. Sigm. Freud, Wien. — Verantwortlich für die Redaktion: Dr. Otto Rank, Wien I., Grünangergasse 3—5. Druck von E. Haberland in Leipzig.